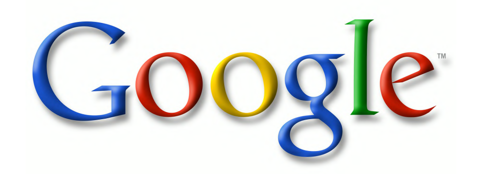


















Lessing's Werke.

Fünfter Band.

Leipzig.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung.

1866.

Inhalt.

Sophokles.

Erstes Buch.

Von dem Leben des Dichters.

1760.



Zu den mancherlei Plänen und Entwürfen, mit denen sich Lessing trug, gehörte auch ein großes Werk, das der griechischen Literatur gewidmet war und das ihn nach Vollendung seiner Fabeln beschäftigte. Vorläufig begann er mit den Vorstudien zum Sophokles und nach seiner Art zu arbeiten ließ er, nachdem er von allen Seiten das Material zusammengetrieben und die Sammlungen so weit geordnet hatte, daß er auf eine Ausarbeitung ohne Unterbrechung rechnen konnte, gleich mit dem Druck beginnen, für den er dann das Manuscript in kleinen Lieferungen zu beschaffen pflegte. So ließ er auch jetzt im Jahr 1760 von seinem Sophokles das erste Buch, das von dem Leben des Dichters handelte, im Druck beginnen, der aber, als er bis an den achten Bogen gelangt war, aus unbekannten Gründen liegen blieb. Da, nach einer Bemerkung Lessings an den Vater, von dem Werke zur Michaelismesse 1760 schon zwei Bände erscheinen sollten, konnte der langsame Druck nicht wohl später als im Frühjahre begonnen und nicht durch Lessings Uebertritt in die Dienste des Generals Tauenzien unterbrochen sein, der erst im Spätjahre stattfand. Die sieben gedruckten Bogen des Jahres 1760 wurden erst dreißig Jahre später mit Eschenburgs Ergänzungen (vom Buchstaben L an) herausgegeben. Daß in den folgenden Büchern die Werke des Sophokles abgehandelt werden sollten, ist nach dem Titel des ersten Buches wohl unzweifelhaft. Fraglich erscheint es, ob Lessing eine Uebersetzung der Tragödien beabsichtigte. In seinem Nachlasse fand man freilich den Anfang einer Uebersetzung des Ajax in Prosa; allein die wenigen Zeilen (die Uebersetzung reicht bis zum 60. Verse von 1356) können ein bloßer zeitkürzender Versuch sein und sind die Frucht Eines Tages. In seinem Nachlaß hat sich wenigstens nur dies Bruchstück gefunden.

Die Arbeit, wie sie vorliegt, ist eine Nacheiferung des Bayle, der, weil ihm die Vorarbeiten mangelten, in seinem Lexikon den Sophokles ganz übergangen hatte. Lessing unternahm es nun, ganz in der Methode Bayles, den Mangel zu ersetzen. Er stellte das thatsächlich Ermittelte in kurzen Sätzen hin und ließ die Begründung jedes Einzelnen in ausführlichen Anmerkungen, die wieder mit Anmerkungen versehen waren, folgen. Vielleicht machte ihn diese ungeschlossene, mehr für den gelehrten Sucher als für den geschmackvollen Leser einladende Behandlung des Stoffes zuerst überdrüssig, obwohl dieselbe geeignet war, die Arbeit selbst zu erleichtern, da sich das, was sich in die Darstellung nicht recht fügen

wollte und doch auch nicht übergangen werden sollte, hier oder da bequem unterbringen ließ. Doch sträubten sich auch bei dieser Methode noch einzelne Bemerkungen, wie aus der vorletzten Note deutlich erhellt. Andere Anmerkungen, z. B. die, welche die Gedichte auf Sophokles sammeln sollte, ließ er unausgefüllt; auch Eschenburg ergänzte den Mangel nicht. Bei der Beurtheilung der kleinen Arbeit darf man die Zeit ihrer Entstehung nicht vergessen. Nur für gelehrte Leser bestimmt, that sie diesen durch ihre Belesenheit, ihre kritische Haltung und lebendige Darstellung, soweit Stoff und Methode diese gestatteten, vollkommen Genüge, und auch ein Gelehrter der Gegenwart, der den Sophokles oder einen Dichter des griechischen Alterthums zum Gegenstand seines Studiums macht, wird sie nicht ohne Nutzen zu Rathe ziehen, obgleich sie längst durch andre Werke in Schatten gestellt ist, die denselben Gegenstand behandeln und auf dem umfassenderen Material beruhen, das die neuere Zeit ans Licht gefördert oder durch allerlei Handbücher und Erleichterungen bequemer zugänglich gemacht hat. Wenn Lessing mit den Untersuchungen über Sophokles' Werke begonnen und diese ebenso gleich hätte drucken lassen, würden wir allerdings ein werthvolleres Werk oder ein Fragment desselben von ihm besitzen. Die Abhandlung über den Philoktet, die er später in den Laokoon verarbeitete, gehörte in diesen Kreis der Untersuchungen und drang tiefer in den Geist der alten Tragödie, als ein Werk vor ihm.

Bayle, der in seinem „kritischen Wörterbuche“ sowohl dem Aeschylus als dem Euripides einen besondern Artikel gewidmet hat, übergeht den Sophokles mit Stillschweigen. Verdiente Sophokles weniger gekannt zu werden? War weniger Merkwürdiges von ihm zu sagen, als von jenen seinen Mitbewerbern um den tragischen Thron?

Gewiß nicht. Aber bei dem Aeschylus hatte Baylen: Stanley; bei dem Euripides hatte ihm Barnes vorgearbeitet. Diese Männer hatten für ihn gesammelt, für ihn berichtigt, für ihn verglichen. Voll Zuversicht auf seinen angenehmern Vortrag, setzte er sich eigenmächtig in die Rechte ihres Fleißes. Und diesem Fleiße den Staub abzukehren, den Schweiß abzutrocknen, ihn mit Blumen zu krönen: war seine ganze Arbeit. Eine leichte und angenehme Arbeit!

Hingegen als ihn die Folge der Buchstaben auf den Sophokles brachte, vergebens sah er sich da nach einem Stanley oder Barnes um. Hier hatte ihm niemand vorgearbeitet. Hier mußte er selbst sammeln, berichtigen, vergleichen. Wäre es schon sein Werk gewesen, so erlaubte es ihm jetzt seine Zeit nicht, und Sophokles blieb weg.

Die nämliche Entschuldigung muß man auch seinem Fortsetzer, dem Herrn Chaufepié, leihen. Auch dieser fand noch keinen Vorarbeiter, und Sophokles blieb abermals weg. —

Man gewinne aber einen alten Schriftsteller nur erst lieb, und die geringste Kleinigkeit, die ihn betrifft, die einige Beziehung auf ihn haben kann, hört auf uns gleichgültig zu seyn. Seitdem ich es bedauere, die Dichtkunst des Aristoteles eher studirt zu haben als die Muster, aus welchen er sie abstrahirte, werde ich bei dem Namen Sophokles, ich mag ihn finden, wo ich will, aufmerksamer als bei meinem eigenen. Und wie vielfältig habe ich ihn mit Vorsatz gesucht! Wie viel Unnützes habe ich seinetwegen gelesen!

Nun denke ich: keine Mühe ist vergebens, die einem andern Mühe ersparen kann. Ich habe das Unnütze nicht unnützlich gelesen, wenn es von nun an dieser oder jener nicht weiter lesen darf. Ich kann nicht bewundert werden; aber ich werde Dank verdienen. Und die Vorstellung, Dank zu verdienen, muß eben so angenehm seyn, als die Vorstellung bewundert zu werden, oder wir hätten keine Grammatiker, keine Literatoren.

Mit mehrerm Wortgepränge will ich dieses Leben meines Dichters nicht einführen. Wenn ein Kenner davon urtheilt, „Barnes würde es gelehrter, Bayle würde es angenehmer geschrieben haben," so hat mich der Kenner gelobt.

Leben des Sophokles.

„Vor allen Dingen muß ich von meinen Quellen Rechenschaft geben (A). Diesen zufolge war Sophokles von Geburt ein Athenienser und zwar ein Koloniate (B). Sein Vater hieß Sophilus (C). Nach der gemeinsten und wahrscheinlichsten Meinung ward er in dem 2ten Jahre der 71sten Olympias geboren (D).

daß man gar nicht nöthig hat, die vermeinte Verbesserung anzunehmen, welche Samuel Petit darin angegeben hat (I).

„Damals war der dramatische Dichter auch zugleich der Schauspieler. Weil aber Sophokles eine schwache Stimme hatte, so brachte er diese Gewohnheit ab. Doch blieb er darum nicht ganz von dem Theater (K).

„Er machte in seiner Kunst verschiedene Neuerungen, wodurch er sie allerdings zu einer höheren Staffel der Vollkommenheit erhob. Es gedenken derselben zum Theil Aristoteles (L); zum Theil Suidas (M); zum Theil der ungenannte Biograph (N).

„Mit der Aufnahme seiner „Antigone“ hatte Sophokles ohne Zweifel die meiste Ursache vergnügt zu seyn. Denn die Athenienser wurden so entzückt davon, daß sie ihm kurz darauf die Würde eines Feldherrn ertheilten. Ich habe alles gesammelt, was man von diesem Puncte bei den Alten findet, die sich in mehr als einem Umstande widersprechen (O). Viel Ehre scheint er als Feldherr nicht eingelegt zu haben (P).

„Die Zahl aller seiner Stücke wird sehr groß angegeben (Q). Nur sieben sind davon bis auf uns gekommen; und von den andern ist wenig mehr übrig als die Titel. Doch auch diese Titel werden diejenigen nicht ohne Nutzen studiren, welche Stoff zu Trauerspielen suchen (R).

„Den Preis hat er öfters davon getragen (S). Ich führe die vornehmsten an, mit welchen er darum gestritten hat (T).

„Mit dem Euripides stand er nicht immer in dem besten Vernehmen (U). Ich kann mich nicht enthalten eine Anmerkung über den Vorzug zu machen, welchen Sokrates dem Euripides ertheilte. Er ist der tragischen Ehre des Sophokles weniger nachtheilig, als er es bei dem ersten Anblicke zu seyn scheint (X).

„Verschiedene Könige ließen ihn zu sich einladen; allein er liebte seine Athenienser zu sehr, als daß er sich freiwillig von ihnen hätte verbannen sollen (Y).

„Er ward sehr alt und starb in dem 3ten Jahre der 93sten Olympias (Z). Die Art seines Todes wird verschiedentlich angegeben. Die eine, welche ein altes Sinngedicht zum Grunde hat, wollte ich am liebsten allegorisch verstanden wissen (AA). Ich muß die übrigen alten Sinngedichte, die man auf ihn gemacht

hat, nicht vergessen (BB). Sein Begräbniß war höchst merkwürdig (CC).

„Er hinterließ den Ruhm eines weisen, rechtschaffenen Mannes (DD); eines geselligen, munteren und scherzhaften Mannes (EE); eines Mannes, den die Götter vorzüglich liebten (FF).

„Er war ein Dichter; kein Wunder, daß er gegen die Schönheit ein wenig zu empfindlich war (GG). Es kann leicht seyn, daß es mit den verliebten Ausschweifungen, die man ihm Schuld giebt, seine Richtigkeit hat. Allein ich möchte mit einem neuen Scribenten nicht sagen, daß sein moralischer Charakter dadurch zweifelhaft würde (HH).

„Er hinterließ verschiedene Söhne, wovon zwei die Bahn ihres Vaters betraten (II). Die gerichtliche Klage, die sie wider ihn erhoben, mag vielleicht triftigere Ursachen gehabt haben, als ihr Cicero giebt (KK).

„Außer seinen Tragödien führt man auch noch andere Schriften und Gedichte von ihm an (LL).

„Die völlige Entwerfung seines Charakters als tragischer Dichter muß ich bis in die umständliche Untersuchung seiner Stücke versparen. Ich kann jetzt bloß einige allgemeine Anmerkungen

ein Leben des Dichters vorgesetzt hat. Suidas und ein Scholiast: Quellen! So gefällt es der verheerenden Zeit! Sie macht aus Nachahmern Originale, und giebt Auszügen einen Werth, den ehedem kaum die Werke selbst hatten.

Der Artikel „Sophokles" ist bei dem ersten sehr kurz. Es ist auch nicht dabei angemerkt, woher er entlehnt worden. Niemand hat sich verdienter um ihn gemacht als J. Meursius,[1] der ihn mit Anmerkungen erläutert hat, die ich mehr als einmal anführen werde.

Das Leben des Scholiasten ist etwas umständlicher, und er zieht ältere Währmänner an, für die man alle Hochachtung haben muß, den Aristoxenus, den Ister, den Satyrus. Unter dem ersten versteht er ohne Zweifel den Aristoxenus von Tarent, den bekannten Schüler des Aristoteles, von dessen vielen Schriften uns nichts als ein kleiner musikalischer Tractat übrig geblieben ist. Ammonius[2] führt von ihm ein Werk „von den tragischen Dichtern" an; und in diesem ohne Zweifel wird das gestanden haben, was der Scholiast, den Sophokles betreffend, aus ihm anführt. Ister ist der Schüler des Kallimachus, dessen Diogenes Laertius, Athenäus, Suidas und andere gedenken.[3] Was für einen Satyrus er hingegen meine, will ich nicht bestimmen. Vielleicht den Peripatetiker dieses Namens,[4] unter dessen Leben berühmter Männer auch ein Leben des Sophokles seyn mochte.

Aber hätte ich nicht lieber die zerstreuten Stellen bei dem Plato, Aristoteles, Diodorus Siculus, Pausanias, Athenäus, Philostrat, Strabo, Aristides, Cicero, Plinius zc., die den Sophokles betreffen, die Quellen nennen sollen? Doch sie gedenken seiner nur im Vorbeigehen.

[1] In seiner Schrift: Aeschylus, Sophocles, Euripides, sive de Tragœdiis eorum libri III. Lugduni Batav. 1619. Von Seite 87 bis 94. Sie ist dem 10ten Theile des „Gronov'schen Thesaurus" einverleibt worden.

[2] *Περι ὁμοιων και διαφορων λεξεων*; unter *ῥυεσθαι και ἐρυεσθαι*; *Αριστοξενος ἐν τῳ πρωτῳ Τραγῳδοποιων περι νεωτερων οὑτω φησι κατα λεξιν* u. s. w.

[3] Vossius de Hist. Gr. lib. IV. c. 12.

[4] Jonsius lib. II. de script. Hist. Philos. c. 11.

Und auch der Bäche, die mich zum Theil zu den Quellen gewiesen haben, kann ich ohne Undankbarkeit nicht vergessen. Wenn ich aber den Gyraldus,[1] den Meursius,[2] und den Fabricius,[3] nenne, so habe ich sie alle genannt. Das sind die einzigen, bei welchen ich mehr zu lernen, als zu verbessern gefunden habe. Bei allen andern war es umgekehrt.

(B)

Ein Athenienser und zwar ein Koloniate.) Suidas: *Σοφοκλης, Σοφιλου, Κολωνηθεν, Ἀθηναιος.* Und der ungenannte Biograph: *Ἐγενετο ὀυν ὁ Σοφοκλης το γενος Ἀθηναιος, δημου Κολωνηθεν.* Deßgleichen der Grammatiker, von welchem der eine Inhalt des „Oedipus auf Kolonos" ist: *ἠν γαρ Κολωνοθεν.*[4] Auch Cicero[5] bestätigt es: Tanta vis admonitionis inest in locis, ut non sine causa ex his memoriæ ducta sit disciplina. Tum Quintus, est plane, Piso, ut dicis, inquit, nam me ipsum huc modo venientem convertebat ad sese Coloneus ille locus,[6] cujus incola Sophocles ob oculos versabatur: quem scis quam admirer, quamque eo delecter: me quidem ad altiorem memoriam Oedipodis huc venientis, et illo

die Landsmannschaft. So sagt z. E. Plutarch vom Perikles: *Περικλης των μεν φυλων Ἀκαμαντιδης, των δημων Χολαργευς*. Von unserm Sophokles aber findet sich nur der *Δημος* genannt; und ich wüßte nicht, daß irgend ein Philolog die *δημους* nach ihren *φυλαις* geordnet hätte; wenigstens hat es Meursius in seinem Werke de populis Atticæ nicht gethan. Unterdessen vermuthe ich nicht ohne Grund, daß Sophokles aus dem Hippothoontischen Stamme gewesen ist, wie ich in der Anmerkung (CC) zeigen will.

Es hieß aber der Demos des Sophokles *Κολωνος*. *Κολωνος* bedeutet überhaupt einen Hügel, eine Anhöhe; *γης ἀναϛημα, τοπος ὑψηλος*.[1] Zu Athen aber wurden besonders zwei Hügel so genannt, wovon der eine innerhalb, der andere außerhalb der Stadt lag. Der innerhalb der Stadt war auf dem Marktplatze neben dem Tempel des Eurysaces, und hieß von dem Markte *Κολωνος ἀγοραιος*. Von diesem ist die Rede nicht, sondern von dem außer der Stadt, welcher zum Unterschiede *Κολωνος ἱππιος* d. i. der Ritterhügel, so wie jenes der Markthügel genannt ward.[2] Und zwar hatte er das Beiwort *ἱππιος* von den darauf befindlichen Altären oder Tempeln des Neptuns *ἱππιου* und der Minerva *ἱππιας*.[3] Aus der obigen

[1] Suidas unter *Κολωνος*.

[2] Man sehe den Harpocration und Pollux, deren Stellen Meursius (Reliq. Att. cap. 6.) anführt. Wie auch den Grammatiker, welcher den zweiten Inhalt des „Oedipus auf Kolonos" gemacht hat. *Ουτω κληϑειντι*, sagt dieser von dem Kolonos, *ἐπει και Ποσειδωνος ἐϛιν ἱερον ἱππειου και Προμηϑεως, και ἀυτου οἱ ορεωκοποι ἱϛανται*. Der lateinische Uebersetzer macht in dieser Stelle einen sehr albernen Fehler. Er giebt sie nämlich so: quoniam Neptuni Equestris ibi est sacellum et Promethei, quique *ejus mulorum* curam gerunt, ibi considunt. — *Ejus mulorum?* Was mögen das für geheiligte Maulesel gewesen seyn? Er hat das Adverbium *ἀυτου* für den Genitiv des Pronomens angesehen. (S. die Ausgabe des Paul Stephanus. S. 484.)

[3] Warum aber jener eben hier als *ἱππιος* verehrt wurde, war ohne Zweifel dieses die Ursache, weil er

Ἱπποισιν τον ἀκεϛηρα χαλινον
Πρωταισιν ταισδ' ἐκτισε ἀγυιαις.

(Sophokles in seinem „Oedipus auf Kolonos," Zeile 745. 46.) Diese

Stelle des Cicero, und zwar aus den Worten: nam me ipsum huc modo venientem convertebat ad sese Colonus etc. ist nicht undeutlich zu schließen, daß er zwischen der Akademie und der Stadt gelegen; denn das huc geht hier auf die Akademie. Nun lag diese sechs Stadien von dem Thore, und der Kolonos mußte folglich noch näher liegen. Meursius braucht diesen Ort des Cicero auch sehr glücklich zur Verbesserung einer Stelle des Thucydides, wo gesagt wird, daß der Kolonos ungefähr zehn Stadien von der Stadt liege: *ϛαδιους μαλιϛα δεκα;* und er vermuthet, daß man anstatt *δεκα* lesen müsse *δ'*.

Diejenigen nun, die in der Nähe dieses *Κολωνος* wohnten, machten den Demos aus, der davon den Namen führte, und hießen *Κολωνιαται.* Niemand kann uns dieses besser sagen als Sophokles selbst:

> — — — *Αἱ δε πλησιον γυαι*
> *Τονδ' ἱπποτην Κολωνον ἐυχονται σφισιν*
> *Αρχηγον ἐιναι, και φερουσι τοὐνομα*
> *Το τουδε κοινον παντες ὠνομασμενον·*

heißt es zu Anfange seines „Oedipus auf Kolonos.“ [1] Und der Scholiast setzt hinzu: *Το του Κολωνου ὀνομα κοινον φε-*

Equestrem Colonum precantur sibi præsidem esse würde ungefähr heißen: sie verehren diesen Kolonos als ihren Schutzgott. Welch ein Sinn! Ich würde ἐυχομαι durch das bloße profiteri, aufs höchste durch gloriari geben, und ἀρχηγον wenigstens durch generis auctorem ausdrücken. Denn weiter will Sophokles auch nichts sagen, als daß die Landleute da herum sich des Kolonos als ihres Stammorts rühmen und den Namen der Koloniaten von ihm führen.

Wodurch aber dieser Kolonos besonders merkwürdig geworden, das waren die letzten Schicksale des Oedipus. Hier ließ sich dieser unglückliche Mann nieder, als ihn seine grausamen Söhne aus seinem Reiche trieben; hier starb er. Sophokles hat diesen wunderbaren Tod zu dem Inhalte eines Trauerspiels gemacht, χαριζομενος οὐ μονον τῃ πατριδι ἀλλα και τῳ ἑαυτου δημῳ, sagt der Scholiast. Und in der That hat schwerlich ein Dichter seinen Geburtsort glücklicher verewigt als Er. Was ich sonst noch davon zu sagen hätte, verspare ich, bis ich auf das Stück selbst komme, das zum Glücke eines von den übrig gebliebenen ist.

So außer allen Zweifel es nun schon durch diese Zeugnisse und Umstände gesetzt zu seyn scheint, daß Sophokles von Geburt ein Athenienser und zwar ein Koloniate gewesen: so findet man doch eines Alten erwähnt, welcher anderer Meinung seyn wollen. Ister nämlich, wie der ungenannte Biograph anführt, hat vorgegeben, Sophokles sey kein Athenienser, sondern ein Phliasier. Aber da Ister der einzige ist, der dieses gesagt hat, warum soll man sich von ihm irre machen lassen? Und so urtheilt der ungenannte Biograph selbst: Ἀπιςητεον δε και τῳ Ἰςρῳ φασκοντι αὐτον οὐκ Ἀθηναιον, ἀλλα Φλιασιον ἐιναι· πλην γαρ Ἰςρου παῤ οὐδενι ἑτερῳ τουτ᾽ ἐςιν ἑυρειν.

Meursius hat, bei Gelegenheit dieser Stelle des Biographs, einen Fehler begangen. In seinen Anmerkungen nämlich über das Leben des Sophokles aus dem Suidas gedenkt er unter dem Worte Κολωνηθεν dieser Meinung des Ister, und sagt: Ister e populo Phliensi fuisse eum tradiderat. Nun ist populus hier dem Meursius soviel als δημος· Ister aber hat dem

Sophokles nicht bloß den Koloniaten, nicht bloß den populum, *δημον*, sondern überhaupt den Athenienser absprechen wollen. Dieses ist aus dem Gegensatze klar: *οὐκ Ἀθηναιον ἀλλα Φλιασιον*. Wäre unter *Φλιασιος* bloß der *δημος* zu verstehen, so könnte er ja eben so wohl ein Phliasier und Athenienser, als ein Koloniate und ein Athenienser seyn. Eine dunkele Erinnerung, die dem Meursius vielleicht beiwohnte, daß es wirklich einen *δημον*, Namens *Φλυα*, gegeben, hat ihn ohne Zweifel zu diesem Fehler verleitet. Allein des Unterschieds in den Buchstaben nicht zu gedenken, so heißt das Adjectivum von *Φλυα* nicht *Φλυασιος*, sondern einer aus diesem *δημῳ* heißt *Φλυευς*. Ich berufe mich deßwegen auf folgende Inscription bei dem Spon:[1]

ΣΕΛΕΥΚΟΣ
ΞΕΝΩΝΟΣ
ΦΛΥΕΥΣ

Φλιασιος hingegen ist das Gentile von *Φλιους*. Phlius aber war eine Stadt in dem Peloponnesus und zwar in Achaia, nicht weit von Sicyon.[2] Aus diesem Phlius also und nicht aus Phlya muß Ister den Sophokles gebürtig geglaubt haben

Τον σε χοροις μελψαντα Σοφοκλεα παιδα Σοφιλου,
Τον τραγικης μουσης ἀςερα Κεκροπιον

u.s.w. Clemens Alexandrinus[1] schreibt ihn *Σοφιλλος*. So auch Tzetzes.[2] Diodorus Siculus hingegen schreibt ihn *Θεοφιλος*.[3] Ich wollte darum aber nicht mit dem Meursius sagen: Ergo emendandus Diodorus Siculus. Denn es ist nicht unwahrscheinlich, daß *Σοφιλος* und *Θεοφιλος* im Grunde einerlei Namen sind, indem der Dorische Dialekt *Σιος* anstatt *Θεος* sagt. Daher es denn auch die lakonische Aussprache war. Wenn die Athenienserin *νη τω θεω* schwur, schwur die Spartanerin *ναι σιω*. Es war Ein Schwur; obgleich beide verschiedene Gottheiten damit meinten.[4]

Das war sein Name; nun von seinem Stande. War Sophilus, der Vater unseres Dichters, einer von den vornehmeren oder geringeren Bürgern? Aristoxenus und Ister haben das letztere behauptet; denn beide haben ihn zu einem Handwerker, jener zu einem Zimmermanne oder Schmiede, und dieser zu einem Schwertfeger gemacht. Allein dem ungenannten Biograph kommt dieses unglaublich vor; und zwar aus zwei Gründen, davon einer von der Feldherrnstelle, welche Sophokles nachher, zugleich mit den vornehmsten Männern des Staats, bekleidet, und der andere von dem Stillschweigen der Komödienschreiber hergenommen ist. Er wählt also den Mittelweg und sagt, daß Sophilus vielleicht nur Knechte gehalten habe, die jene Handwerke treiben müssen: *Ὑιος του Σοφιλου, ὁς οὐτε (ὡς Ἀριςοξενος φησι) τεκτων, ἠ χαλκευς ἠν· οὐτε (ὡς Ιςρος) μαχαιροποιος την ἐργασιαν. Τυχον δε ἐκεκτητο δουλους χαλκεας ἠ τεκτονας· οὐ γαρ ἐικος τον ἐκ τοιουτων γενομενον ςρατηγιας ἀξιωθηναι συν Περικλει και Θουκυδιδῃ, τοις πρωτοις της πολεως· ἀλλ᾽ οὐδ᾽ ἀν ὑπο των κωμῳδων*

[1] In seiner Ermahnungsrede an die Griechen S. 36, nach der Ausgabe des D. Heinsius.

[2] Chil. VI. 69.

[3] Bibl. Hist. lib. XIII. p. 222. edit. Rodom.

[4] S. die „Lysistrata" des Aristophanes, Zeile 81 und 146, und was Bisetus über die erstere anmerkt.

ἀδηκτος ἀφειϑη, των οὐδε Θεμιςοκλεους ἀποσχομενων.

Den ersten Grund halte ich für den stärksten nicht. Ich werde in der Anmerkung (O) mehr davon sagen. Der zweite aber dünkt mich desto wichtiger. Ein geringes Herkommen war für die Dichter der alten Comödie eine unerschöpfliche Quelle von Spöttereien. Wehe dem berühmten Manne, dem sie von dieser Seite etwas vorrücken konnten! Da war kein Verschonen, wenn er sich um den Staat auch noch so verdient gemacht hätte. Themistokles, sagt der Biograph, erfuhr es. Und der gute Euripides! setze ich hinzu. Wie viel mußte er, wegen seiner Mutter Klito, die eine Krauthöckerin (*λαχανοπωλις*) gewesen war, von dem Aristophanes leiden! Nun war zwar Aristophanes ein besonderer Feind des Euripides, dem er den Sophokles sehr weit vorzog. Aber würde er dieser poetischen Gerechtigkeit wegen einen Einfall unterdrückt haben? Da kennt man den Aristophanes nicht! Da kennt man die alte Comödie nicht! Als Sophokles in seinem Alter Gedichte für Geld machte, wozu ihn vielleicht die Noth zwang, wie bitter warf es ihm Aristophanes vor! Ich rede in der Anmerkung (P) hiervon mehr. Und er sollte ihm seine ge-

von dem Redner Isokrates sagt: Ἰσοκρατης Θεοδωρου μεν ἠν παις του Ἐρεχθιεως[1] των μετριων πολιτων, θεραποντας αὐλοποιους κεκτημενου, — ὁθεν ἐις τους αὐλους κεκωμῳδηται ὑπο Ἀριςοφανους και Στρατιδος. Hier ist ein Mann, welcher Flötenmacher in seinem Brode hält; aber eben darum gehörte dieser Mann unter die Mittelbürger, und der Sohn bekam von dem Aristophanes und Stratis des Vaters Flöten fein zu hören.

Widerspricht also die unterlassene Spötterei der Comödienschreiber dem Aristoxenus und Ister, so widerspricht sie auch der Vermuthung des Biographs, und Sophilus muß nothwendig einer von den Edeln der Stadt gewesen seyn, die reines Vermögen genug besaßen, entweder in die Classe der Pentakosiomedimnen, oder wenigstens in die Classe der Ritter zu gehören. Dieser Behauptung kommt das Zeugniß eines Alten, eines späteren Römers zwar, aber doch eines Mannes zu Statten, der mit der griechischen Literatur genau bekannt war. Der ältere Plinius[2] nämlich nennt unseren Dichter ausdrücklich principe loco genitum Athenis. Wird Plinius das aus seinem Kopfe gesagt haben? Wird er sich nicht auf Zeugnisse gestützt haben, die wenigstens den Zeugnissen des Isters und Aristoxenus die Wage gehalten?

Ich habe über dieses eine Vermuthung, woraus das nachtheilige Vorgeben des Aristoxenus und Ister entstanden seyn kann, die hoffentlich keine von den unglücklichsten seyn wird. Auf dem zweiten Κολωνος, welcher zum Unterschiede ἀγοραιος hieß, ließen sich alle diejenigen treffen, welche für Lohn arbeiteten, und hießen von diesem ihrem Versammlungsorte Κολωνιται.[3] Was

[1] Wie Xylander anstatt του ἀρχιερεως mit vollkommenem Grunde liest.

[2] Histor. Nat. lib. XXXVII. Sect. XI. §. 1. Edit. Hard. Ich gedenke dieser Stelle des Plinius unter (X) mit mehreren.

[3] Suidas unter diesem Worte: Ουτως ὠνομαζον τους μισθωτους· ἐπειδη περι τον Κολωνον ἐιςηκεσαν, ὁς ἐςι πλησιον της ἀγορας. Suidas hat hier den Harpocration ausgeschrieben, welcher die nämlichen Worte aus einer Rede des Hyperides anführt.

ist nun leichter zu vermengen als *Κολωνιται* und *Κολωνιαται*? Sophokles aber, und folglich auch sein Vater, war ein *Κολωνιατης*. So fanden ihn Aristoxenus und Ister genannt, und lasen es für *Κολωνιτης* und machten ihn zu einem Manne, der für Lohn arbeitet. Meine Vermuthung wird dadurch bestärkt, daß sie weder unter einander, noch mit sich selbst einig sind, welches Handwerk Sophilus eigentlich getrieben habe. Denn ein *Κολωνιτης* konnte ein Zimmermann, ein Schmied und ein Schwertfeger seyn.

Will man mir über dieses *Κολωνιτης* noch eine grammatikalische Grille erlauben? Ich halte die Sylbe *της* hier für etwas mehr, als für die bloße Endung, welche verschiedene Gentilia bekommen. Ich halte sie für das Nennwort *θης*, welches einen Arbeiter um Lohn bedeutet. Ὁτι ὁ παρ᾽ ἀλλοις, merkt Photius aus den Chrestomathieen des Helladius an,[1] *μισθου δουλευων, θης καλειται, ἡ παρα το θειναι, ὁ δηλοι το χερσιν ἐργαζεσθαι και ποιειν· — ἡ κατα μεταθεσιν του τ ἐις το θ· το γαρ πενεσθαι και τητασθαι του βιου, οἱον ςερεσθαι, ἀναγκαζει πολλους τα δουλων πραττειν.* Nun weiß ich zwar wohl, daß *θης* in der mehrern Zahl *θητες* hat, und daß es also nach Verwandlung des *θ* in das vielleicht ursprüngliche *τ* *Κολωνιτητες* heißen müßte, und nicht *Κολωνιται*; ich weiß aber auch, daß der gemeine Gebrauch, welcher die Abänderung der Wörter in seiner Gewalt hat, sich wenig um die Herleitung bekümmert. Das *θειναι* in der angeführten Stelle ist unser thun.

(D)

In dem 2ten Jahre der 71sten Olympias geboren.) Der ungenannte Biograph: *Γεννηθηναι δε ἀυτον φασιν ἑβδομηκοςῃ πρωτῃ ὀλυμπιαδι κατα το δευτερον ἐτος, ἐπι Αρχοντος Αθηνῃσι Φιλιππου.* Mit ihm stimmt der Ungenannte, von welchem wir ein kurzes historisches Verzeichniß der Olympiaden (*Ὀλυμπιαδων ἀναγραφην*) haben,[2] auf das

[1] Diesen Auszug des Photius aus dem Helladius hat Meursius übersetzt und mit Anmerkungen erläutert; und so ist er dem 10ten Bande des „Gronov'schen Thesaurus“ als ein besonderes Werk einverleibt worden.

[2] Man findet dieses Ungenannten *Ὀλυμπιαδων ἀναγραφην* unter

genaueste überein. Er schreibt unter dem 2ten Jahre ΟΛ. ΟΛ. Φιλιππος Σοφοκλης ὁ τραγῳδοποιος ἐγεννηθη. Doch merkt eben dieser Ungenannte auch unter dem 3ten Jahre der 73sten Olympias an: Σοφοκλης ἐγεννηθη κατα τινας. Und unter diese einige gehört Suidas, in dem Artikel von unserm Dichter: τεχθεις κατα την ογ' Ολυμπιαδα. Es wird aber aus anderen Datis erhellen, daß man sich an diese einige nicht kehren dürfe, und daß die erstere Meinung allerdings den Vorzug verdiene.

Der ungenannte Biograph fährt fort: ἠν δε Αισχυλου μεν νεωτερος ἐτη δεκαεπτα, Ευριπιδου δε παλαιοτερος εἰκοσιτεσσαρα. „Er war 17 Jahre jünger als Aeschylus und 24 Jahre älter als Euripides." Dem zu Folge müßte Aeschylus in dem 1sten Jahre der 67sten, und Euripides in dem 2ten der 77sten Olympias geboren seyn. Doch beides streitet wider alle Zeugnisse, die man von der Geburtszeit dieser beiden Dichter hat, so verschieden sie auch unter sich selbst seyen. Fabricius [1] hat dieses bereits angemerkt: Auctor vitæ Sophoclis ait, Sophoclem Aeschylo juniorem annis XVIII (man lese XVII) seniorem Euripide annis XXIV. Pro quibus rationibus Aeschylus natus fuerit Olymp. LXVII. 1. Euripides Olymp. LXXVIII. (man lese LXXVII.) quod utrumque aliorum scriptorum testimoniis refellitur. Nun ist die wahrscheinlichste Meinung, daß Aeschylus in der 63sten Olympias und Euripides in dem 1sten Jahre der 75sten geboren worden. Wie also, wenn mein ungenannter Biograph geschrieben hätte: ἠν δε Αισχυλου μεν νεωτερος ἐτη εἰκοσιτεσσαρα, Ευριπιδου δε παλαιοτερος δεκαεπτα; „Er war 24 Jahre jünger als Aeschylus und 17 Jahre älter als Euripides?" Würde er der Wahrheit nicht um ein großes näher kommen? Mich wundert, daß Fabricius auf diese Vermuthung nicht gefallen ist.

Der Scholiast des Aristophanes merkt bei der 75sten Zeile

andern in der Janssonischen Ausgabe der Chronik des Eusebius von 1658 Seite 313 u. f. Die Kritiker pflegen sie unter dem Titel Anonymi Descript. Olympiad. anzuführen.

[1] Biblioth. Gr. lib. II. cap. 17. p. 619.

der Frösche an: *ἠν γαρ Σοφοκλης Αισχυλου μεν ἐτεσιν ἑπτα νεωτερος, Ευρυπιδου δε κδ'.* „Sophokles sey 7 Jahre jünger als Aeschylus und 24 Jahre jünger als Euripides gewesen." Nichts kann deutlicher in die Augen fallen, als daß der Scholiast von den Abschreibern hier jämmerlich verstümmelt worden. Was aber L. Küster in seinen Noten darüber anmerkt, ist nur zum Theil richtig: Loco huic pessimum vulnus negligentia librariorum inflictum est: qui proinde ut in integrum restituatur, pro *ἐτεσιν ἑπτα* scribendum est *ἐτεσιν δεκαεπτα*: et deinde post *Ευριπιδου δε*, inserenda est vox *πρεσβυτερος* vel *παλαιοτερος*, quæ non sine manifesto sensus detrimento hic omissa est. Absurdum enim est dicere, Sophoclem Aeschylo juniorem tantum fuisse septem annis; Euripide vero, viginti quatuor annis: cum Euripidem haud paucis post Aeschylum annis vixisse nemo ignoret. Contra Sophoclem Aeschylo juniorem fuisse septendecim annis, Euripide vero seniorem viginti quatuor annis, non solum evincunt rationes chronologicæ, sed etiam expresse testatur Anonymus in vita Sophoclis etc. Und hierauf folgen die angeführten
Worte des ungenannten Biographs. Allein was will Küster

Umschweif auf das Zeugniß des A. Gellius,[1] oder wer ihm sonst beigefallen wäre, berufen müssen, und man würde es ihm ohne Umstände eingeräumt haben, daß *παλαιοτερος* oder ein ähnliches Wort fehle. Wenn er aber sagt, es erhelle aus chronologischen Berechnungen wirklich, daß Sophokles 17 Jahre jünger als Aeschylus, und 24 Jahre älter als Euripides gewesen sey: so ist es gerade das Gegentheil von dem, was Fabricius sagt. Er traut dem ungenannten Biograph, ohne ihm nachzurechnen, der die Wahrheit doch sehr weit verfehlt, wenn man ihm durch meine vorgeschlagene Versetzung nicht einigermaßen zu Hülfe kommen will.

Meursius, in seinen Anmerkungen über den Artikel des Suidas, sagt: Alii Olympiade XCI anno 2. Sophoclem natum tradunt. Von diesen anderen, welche vorgeben sollen, Sophokles wäre in dem 2ten Jahre der 91sten Olympias geboren, habe ich nie etwas gehört, auch wohl sonst niemand in der Welt. Es hat sich offenbar ein Druckfehler hier eingeschlichen; denn in der gleich darauf folgenden Stelle des Biographs liest Meursius selbst: *Ὀλυμπιαδι ἑβδομηκοςῃ πρωτῃ*, und nicht *ἐννενηκοςῃ πρωτῃ*. Ich will hoffen, daß man in der neuen Ausgabe der sämmtlichen Werke des Meursius diesen Fehler bemerkt und verbessert hat. In dem „Gronov'schen Thesaurus," welchem die Schrift des Meursius doch nach einer vermehrten Handschrift des Verfassers einverleibt worden, ist er glücklich stehen geblieben.

(E)

Eine gute Erziehung — Die Tanzkunst und die Musik bei dem Lamprus — In dieser und im Ringen den Preis.) Der ungenannte Biograph: *Καλως τε ἐπαιδευϑη και ἐτραφη ἐν ἐυποριᾳ — Διεπονηϑη δε και ἐν παισι και περι παλαιςραν και μουσικην, ἐξ ὡν ἀμφοτερων ἐςεφανωϑη, ὡς φησιν Ἰςρος· ἐδιδαχϑη δε την μουσικην παρα Λαμπιου.* Und Athenäus[2] sagt von ihm: *ἠν και ὀρχηςικην δεδιδαγμενος, και μουσικην ἐτι παις ὠν παρα Λαμπρῳ.*

[1] *Noct. Att. libr. XVII. cap. 21.* Qui in hoc tempore nobiles celebresque erant, Sophocles ac *deinde* Euripides etc.

[2] Lib. I. p. 20. Edit. Casaub.

Die Erziehung der Griechen ist bekannt. Grammatik, Musik, Gymnastik: hierin und nach dieser Ordnung wurden ihre Kinder unterrichtet. Die Theile der Gymnastik waren ὀρχησις und παλη, das Tanzen und das Ringen. Ich will aber das Wort Ringen hier in eben dem weitläuftigen Sinne genommen wissen, als das griechische παλη, unter welchem noch viel andere gymnastische Uebungen als das eigentliche Ringen verstanden wurden.

Den nun, bei welchem Sophokles die Musik lernte, nennt der ungenannte Biograph Lampias. Athenäus hingegen nennt seinen Lehrer in der Musik und Orchestik, das ist demjenigen Theile der Gymnastik, welcher das Tanzen begreift, Lamprus. Sie meinen beide Einen Mann, dessen Name bei dem ersten nur verschrieben ist. — Und dieser Lamprus war der berühmteste Lehrer seiner Zeit. Cantare ad chordarum sonum, sagt Nepos von dem Epaminondas, doctus est a Dionysio, qui non minore fuit in musicis fama, quam Damon aut Lamprus.

Ich habe verschiedenes über diesen Mann anzumerken. Ich fange bei einem offenbaren Irrthume an, in welchem Fabricius seinetwegen gewesen ist. Nach ihm nämlich soll eben dieser Lam-

fragt Menexenus den Sokrates, getraust du dich wohl diese Rede selbst zu halten? Warum nicht? erwiedert Sokrates. *Και ἐμοι μεν γε, ὠ Μενεξενε, οὐδεν θαυμαςον οἱῳτ' ἑιναι ἑιπειν, ᾡ τυγχανει διδασκαλος οὐσα οὐ πανυ φαυλη περι ῥητορικης, ἀλλ' ἡπερ και ἀλλους πολλους και ἀγαθους ἐποιησε ῥητορας, ἑνα δε και διαφεροντα των Ἑλληνων, Περικλεα του Ξανθιππου. ΜΕ. Τις ἀυτη; ἡ δηλονοτι Ἀσπασιαν λεγεις; ΣΩ. Λεγω γαρ· και Κοννον γε του Μητροβιου, οὑτοι γαρ μοι δυο ἑισι διδασκαλοι· ὁ μεν μουσικης· ἡ δε ῥητορικης· οὑτω μεν οὐν τρεφομενον ἀνδρα οὐδεν θαυμαςον δεινον ἑιναι λεγειν· ἀλλα και ὁςις ἐμου κακιον ἐπαιδευθη, μουσικην μεν ὑπο Λαμπρου παιδευθεις, ῥητορικην δε ὑπο Ἀντιφωντος του Ραμνουσιου, ὁμως κἀν οὑτος οἱος τ' ἑιη Ἀθηναιους γε ἐν Ἀθηναιοις ἐπαινων ἐυδοκιμειν.* Ich, sagte er, der ich in der Beredtsamkeit die Aspasia, und in der Musik den Konnus zum Lehrmeister habe, sollte nicht im Stande seyn, eine dergleichen Lobrede zu halten? Die könnte ja wohl einer halten, der einen schlechteren Unterricht genossen hätte als ich; der die Musik von dem Lamprus und die Beredtsamkeit von dem Antiphon gelernt hätte. — Weit gefehlt also, daß Sokrates hier vorgeben sollte, die Musik von dem Lamprus gelernt zu haben; er ist vielmehr stolz darauf, daß er sie nicht von ihm gelernt hat, daß er sie von einem besseren Meister erst jetzt lernt.

Was mag aber wohl den Fabricius zu diesem Irrthume verleitet haben? Ohne Zweifel eine Stelle des Sextus Empiricus, oder vielmehr eine vermeinte Verbesserung die Menage darin machen will. *Σωκρατης*, erzählt Sextus Empiricus,[1] *καιπερ βαθυγηρως ἠδη γεγονως, οὐκ ᾐδειτο προς Λαμπωνα τον κιθαριςην φοιτων· και προς τον ἐπι τουτῳ ὀνειδισαντα λεγειν. ὁτι κρειττον ἐςιν ὀψιμαθη μαλλον, ἠ ἀμαθη διαβαλλεσθαι.* Hier heißt der Citharist, von welchem sich Sokrates noch in seinem hohen Alter unterweisen lassen, Lampon, und Menage[2] sagt: obiter moneo pro *Λαμπωνα*

[1] Lib. VI. adversus Mathematicos.

[2] In seinen Anmerkungen über den Diogenes Laertius Lib. II. Segm. 32.

legendum omnino *Λαμπρον*. Aber warum denn? Um den Sextus Empiricus statt eines kleinen Fehlers einen weit gröberen begehen zu lassen? Es ist wahr, des Sokrates Lehrer in der Musik hieß nicht Lampon, er hieß Konnus; Sextus irrt sich in dem Namen. Aber er würde sich in mehr als in dem Namen geirrt haben, wenn er Lamprus geschrieben hätte. Denn Lamprus konnte damals schwerlich mehr leben. Man überschlage es nur. Lamprus unterrichtete den Sophokles vor seinem 16ten Jahre, und der Lehrer konnte leicht 20 Jahr älter seyn als der Schüler; Sokrates war beinahe 30 Jahr jünger als Sophokles, und lernte die Musik *βαθυγηρως ἠδη γεγονως*, als er schon sehr alt war. Nun lasse man ihn nur 50 Jahr gewesen seyn, und rechne zusammen. Müßte nicht Lamprus beinahe ein Greis von 100 Jahren gewesen seyn, wenn er den Sokrates in diesem Alter noch hätte unterrichten können? Aus den Worten des Sokrates bei dem Plato ist auch nichts weniger zu schließen, als daß Lamprus damals noch gelebt habe. Er spricht nicht von jungen Leuten, die noch jetzt schlechter unterrichtet würden als er; er redet von schon gebildeten Rednern, die schlechter unterrichtet worden.

mendum videtur. Neque enim του κιθαριζειν λαμπρον και καλως, sed του κιθαριζειν Λαμπρον καλως legendum puto. Λαμπρος enim veteris musici proprium nomen fuit: quam boni nihil ad rem: hoc enim tantum significat Aristoteles, *si Lamprus bene canat*, id non lyra sed artificio ipsius effici, et ridiculum fore, si quis id non artificio ipsius sed lyræ tribuendum esse contendat. So sinnreich diese Veränderung ist, so überflüssig ist sie auch. Denn warum soll hier λαμπρον der Name eines Musikers seyn? Weil er es seyn kann? Weil auch alsdann noch die Worte einen Sinn behalten? Ist das Grundes genug? Hätte Muretus nicht vorher zeigen müssen, daß κιθαριζειν λαμπρον και καλως keinen Sinn, oder wenigstens keinen guten Sinn mache? Und konnte er das? Konnte ihm unbekannt seyn, daß λαμπρος auch von der Stimme, und folglich von den Tönen überhaupt gesagt werde? Freilich, wenn man λαμπρον hier bloß durch clare übersetzt, wie es sowohl P. Victorius als Lambinus thut,[1] so scheint λαμπρον κιθαριζειν mehr ein Werk der Cither, als der Kunst zu seyn. Allein es heißt hier das, was wir im Deutschen durch rein ausdrücken; und λαμπρον κιθαριζειν in diesem Sinne rein spielen, ist nicht dem Instrumente, sondern der kunstmäßigen Stimmung und der Geschicklichkeit des Griffs beizumessen. Doch das alles ist mein Haupteinwurf noch nicht. Sondern dieser, wie gesagt, ist aus der Zeitrechnung hergenommen. Wenn es wirklich bei dem Aristoteles του κιθαριζειν Λαμπρον καλως hieße: würde man nicht annehmen müssen, daß Lamprus damals noch gelebt habe? Denn nur einem noch lebenden und in der Blüthe seines Rufs stehenden Künstler pflegt man ein dergleichen Compliment im Vorbeigehen zu machen. Ist es aber möglich, daß Lamprus zu der Zeit noch leben konnte, als Aristoteles schrieb? Er müßte weit über 100 Jahre geworden seyn, wenn er nur da noch gelebt hätte, als Aristoteles geboren ward. Wie wäre dieser auf einen Mann gefallen, den er nie gekannt, nie gehört hatte?

Das waren also zwei Stellen, in die man den Lamprus

[1] Und wie es Muretus selbst in der seinen Lect. var. angehängten interpretatione graecor. locorum thut.

mehr hineingelegt, als ihn darin gefunden hat. Hier sind zwei andere, in welchen er wirklich ist. Sie sind beide aus dem Athenäus. Die eine steht gegen das Ende des 11ten Buchs, wo von den Anzüglichkeiten und Verleumdungen, deren sich Plato schuldig gemacht habe, die Rede ist. Und da wird denn auch der obigen Stelle des Weltweisen gedacht, wo er des Lamprus auf eine nicht vortheilhafte Art erwähnt: *Εν δε τῳ Μενεξενῳ οὐ μονον Ιππιας ὁ Ηλειος χλευαζεται. ἀλλα και ὁ Ραμνουσιος Αντιφων, και ὁ μουσικος Λαμπρος·* Allein *Λαμπρος χλευαζεται;* das heißt die Sache ein wenig übertreiben. Plato spottet des Lamprus ja eben nicht. Denn spottet man denn gleich eines Künstlers, wenn man sagt, daß ein anderer über ihn ist?

Aus der zweiten Stelle des Athenäus[1] ersieht man, daß Lamprus sich des Weins enthalten hat und ein Wassertrinker gewesen ist. Deßgleichen, daß der Comödienschreiber Phrynichus ihn in einem seiner Stücke angestochen habe, wo er die Kibitze seinen Tod beklagen lassen: *Υδροποτης δε ἠν και Λαμπρος ὁ μουσικος, περι οὗ Φρυνιχος φησι λαρους θρηνειν, ἐν οἱσι Λαμπρος ἐναπεθνησκεν ἀνθρωπος ὑδατοποτας, μινυρος ὑπερσοφιστης, μουσων σκελετος, ἀηδονων ἠπιαλος. ὑμνος ᾁδου.* Wenn ich diese Stelle recht verstehe, so hat das Stück selbst, in welchem Phrynichus den Lamprus durchgezogen, *λαροι*, die Kibitze geheißen. Ich ziehe nämlich *ἐν οἱσι* auf *λαρους*, und die folgenden Worte sind mir der Threnus (oder ein Stück wenigstens davon), den der Dichter die Kibitze über den Tod des Musikus singen lassen. Und das ohne Zweifel in einem Theile des Chorus, welchen die Kibitze gemacht. Denn die Worte selbst scheinen mir zerrissene anapästische Zeilen zu seyn, die ich einem andern in Ordnung zu bringen überlassen will. Ich weiß zwar wohl, daß weder Dalechampius in seiner Uebersetzung, noch Casaubonus in seinen vortrefflichen Anmerkungen über den Athenäus, hier den Titel einer Comödie des Phrynichus wahrgenommen zu haben scheinen. Ich weiß auch, daß unter den Stücken, welche Suidas[2] diesem Dichter zueignet,

[1] Lib. II. p. m. 44.

[2] *Φρυνιχος, Αθηναιος, Κωμικος των ἐπιδευτερων της ἀρχαιας*

sich keines dieses Namens befindet; daß auch Meursius,[1] welcher doch alle von dem Suidas benannte Stücke da oder dort angeführt gefunden, keine λαρους aufgetrieben hat. Aber dem ungeachtet kann ich Recht haben; denn wie gesagt, ich wüßte nicht auf was ἐν ὁισι anders gehen könnte, als auf λαρους. Die Zunamen übrigens, die Phrynichus hier unserm Lamprus giebt, scheinen, außer von seinem Wassertrinken, von seinem Alter und seinen allzu traurigen Melodien hergenommen zu seyn. Er heißt der klägliche Virtuose, das Gerippe der Musen, das Fieber der Nachtigallen, das **Klagelied** der Hölle; denn auch diese Bedeutung, wie bekannt, hat ὑμνος. Wenn aber Muretus an dem angezogenen Orte sagt: Hunc Lamprum Athenæus, *non sane ex consuetudine musicorum*, abstemium fuisse ait etc., so hat Muretus die Zeiten schändlich verwechselt. Ein alter Citharifte war mehr ein Lehrer der Mäßigkeit und Tugend, als der Tonkunst. *Οἱ τ' ἀν κιϑαρισαι, ἑτερα τοιαυτα, σωφροσυνης τε ἐπιμελουνται, και ὁπως ἀν ὁι νεοι μηδεν κακουργωσι*, sagt Plato.[2]

Diesen zwei Stellen aus dem Athenäus könnte ich eine dritte aus dem Plutarch[3] beifügen, wo eines lyrischen Dichters Namens Lamprus gedacht wird; und wer die genaue Verbindung erwägt, in welcher zu den damaligen Zeiten die Poesie mit der Dichtkunst stand, wird sich nicht lange bedenken, ihn für unsern Lamprus zu halten. Seine Lieder stehen da mit den Liedern des Pindars, des Pratinas, *και των λοιπων ὁσοι των λυρικων ἀνδρες ἐγενοντο ποιηται κρουματων ἀγαϑοι*, in einer Reihe.

κωμῳδιας. — *Δραματα δε αὐτου ἐςι ταυτα· Ἐφιαλτης, Κοννος, Κρονος, Κωμαςαι, Σατυροι, Τραγῳδοι, ἡ Απελευϑεροι, Μονοτροπος, Μουσαι, Μυςης, Ποαςριαι.* Die Worte des Suidas *δραματα δε αὐτου ἐςι ταυτα*, **folgende Stücke** sind von ihm, wollen aber eben nicht sagen, daß er sonst keine gemacht habe. Und wenn sie es auch sagten, so hat Suidas in ähnlichen Fällen schon mehr als einmal geirrt. Von dem Eupolis z. E. sagt er: *ἐδιδαξε δραματα ιζ*. Und Meursius hat deren doch mehr als zwanzig angeführt gefunden.

[1] Bibl. Attica Lib. V.

[2] Im Protagoras.

[3] In seiner Abhandlung von der Musik.

(F)

Um die Tropäen, nach dem Salaminischen Siege — Nach einigen, nackt und gesalbt; nach andern, bekleidet.) Der ungenannte Biograph: *Μετα την ἐν Σαλαμινι ναυμαχιαν Ἀθηναιων περι τροπαιον οντων, μετα λυρας γυμνος ἀληλιμμενος τοις παιανιζουσιν των επινικιων ἐξηρχε.* Und Athenäus:[1] *Σοφοκλης δε προς τῳ καλος γεγενησθαι την ὡραν, ἡν και ὀρχηςικην δεδιδαγμενος και μουσικην ἐτι παις ὠν παρα Λαμπρῳ, μετα γουν την ἐν Σαλαμινι ναυμαχιαν περι τροπαιον γυμνος ἀληλιμμενος ἐχορευσε μετα λυρας· οἱ δε ἐν ἱματιῳ φασι.*

Und damals, sage ich, war Sophokles noch nicht 16 Jahr. Denn es war das 1ste Jahr der 75sten Olympias, als Xerxes der griechischen Freiheit den Untergang drohte. Die Athenienser wollten dem Rathe des Themistokles, die Stadt zu verlassen und ihr Glück zur See zu wagen, lange nicht folgen. Endlich als Leonidas und seine Spartaner bei Thermopilä ihr Leben vergebens aufgeopfert hatten, als Phocis von den Feinden überschwemmt und verheert war, als sie ihm ihr Attica von ihren Bundesgenossen, die sich nach Peloponnesus zogen, preisgegeben sahen, zwang sie die äußerste Noth zu dem Entschlusse: *την μεν πολιν παρακαταθεσθαι τῃ Ἀθηνᾳ τῃ Ἀθηναιων μεδεουσῃ, τους δ' ἐν ἡλικιᾳ παντας ἐμβαινειν εἰς τας τριηρεις, παιδας δε και γυναικας και ἀνδραποδα σωζειν ἑκαςον ὡς δυνατον.* Xylander und Kind übersetzen in dieser Stelle des Plutarchs:[2] *τους ἐν ἡλικιᾳ* nicht zum besten durch juventus, junge Mannschaft. Denn es ist hier *ςρατευσιμος, μαχιμος ἡλικια,* nicht die Jugend, sondern das zu Kriegsdiensten fähige Alter zu verstehen, welches über das 60ste Jahr reichte. Seinen Anfang aber nahm es von dem 18ten, oder eigentlich von dem 20sten Jahre. Denn ob sie schon von dem 18ten Jahre an dienen mußten, so wurden sie doch nicht gegen den Feind, sondern nur zur Bewachung der Stadt gebraucht, und hießen *περιπολοι.*[3] In dem 20sten legten sie

[1] Lib. I. p. m. 20.
[2] Im Leben des Themistokles.
[3] Pollux lib. VIII. cap. 9. §. 105.

erst den Eid ab, *ὑπερμαχειν ἀχρι θανατου της θρεψαμενης.*

Unter dieser streitbaren Mannschaft konnte unser Sophokles also noch nicht seyn, sondern er gehörte unter die Kinder, die die Väter so gut wie sie konnten in Sicherheit mußten bringen lassen. Aber gleichwohl ist er auf Salamis, und tanzt da um die Tropäen. Sollte man ihn jetzt nicht eher in Trözene suchen, wohin die meisten Athenienser ihre wehrlose Familie schickten? *Οἱ πλειςοι των Ἀθηναιων*, fährt Plutarch fort, *ὑπεξεθεντο γονεας και γυναικας ἐις Τροιζηνα, φιλοτιμως πανυ των Τροιζηνιων ὑποδεχομενων· και γαρ τρεφειν ἐψηφισαντο δημοσια, δυο ὀβολους ἑκαςῳ διδοντες, και της ὀπωρας λαμβανειν τους παιδα, ἐξειναι πανταχοθεν, ἐτι δ' ὑπερ ἀυτων διδασκαλοις τελειν μισθους.* Doch Herodotus sagt es ausdrücklicher, daß Trözene nicht der einzige solche Zufluchtsort gewesen sey, sondern daß einige ihre Kinder auf Aegina, einige auch auf Salamis geschickt hätten:[1] *Ενθαυτα ὁι μεν πλειςοι ἐς Τροιζηνα ἀπεςειλαν (τα τεκνα και τους ὀικετας), ὁι δε ἐς Αιγιναν, ὁι δε ἐς Σαλαμινα.* Der junge Sophokles war folglich nach diesem letztern Orte in Sicherheit gebracht worden, wo es der tragischen Muse, alle ihre drei Lieblinge, in einer vorbildenden Gradation, zu versammeln beliebte. Der kühne Aeschylus half siegen; der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen; und Euripides ward an dem Tage des Sieges auf eben der glücklichen Insel geboren.

Ich hätte vor allen Dingen anmerken sollen, daß die vorzügliche Schönheit des Sophokles ihn der Ehre würdig machte, der Anführer bei einer so glorreichen Feierlichkeit zu seyn: *προς το καλος γεγενησθαι την ὡραν*, sagt Athenäus. — Und dieses ist das erste Datum, aus welchem es wahrscheinlicher wird, daß unser Dichter in dem 2ten Jahre der 71sten, als in dem 3ten der 73sten Olympias geboren worden. Als ein Kind von 6 Jahren würde er vielleicht zu Trözene Obst genascht, nicht aber auf Salamis um die Tropäen getanzt haben.

[1] Herod. lib. VIII. p. 541. Edit. Henr. Stephani.

(G)

Aeschylus des Sophokles Lehrer in der tragischen Dichtkunst — Zweifel dawider.) Der ungenannte Biograph ist der einzige, der dieses sagt: *Παρ' Αισχυλῳ την Τραγῳδιαν ἐμαθεν.* Ich werde also um so viel eher daran zweifeln dürfen. Und das aus folgenden Gründen. Ich will nicht untersuchen, wie viel man überhaupt von der dramatischen Dichtkunst einen lehren kann; ob es sich viel weiter als auf gewisse mechanische Kleinigkeiten erstreckt, die man durch die Intuition eines Musters weit geschwinder und besser, als durch die allgemeinen Regeln eines Lehrers begreift. Ich will nicht fragen, wie viel es dergleichen allgemeine Regeln zu den Zeiten des Aeschylus geben konnte, da noch so wenig gute Stücke vorhanden waren, aus welchen man sie hätte abziehen können? Ich will auch nicht fragen: konnte Aeschylus etwas lehren, was er selbst nicht gelernt hatte? Nach dem eigenen Bekenntnisse dieses Dichters war sein Talent zur Tragödie mehr ein ihm von dem Bacchus übernatürlicher Weise geschenktes, als erworbenes Talent. *'Εφη δε Αισχυλος μειρακιον ὀν καθευδειν ἐν ἀγρῳ φυλασσων*

nicht, warum es ihm gerathe, warum es gut sey." Wußte er es nicht, wie konnte er es einem andern beibringen? Wußte Sophokles, daß er es nicht wußte, wie konnte er es von ihm zu lernen hoffen?

Zwar wird man sagen: Sophokles machte diese Erfahrung zu spät, und es ist einmal eingeführt, daß auch derjenige unser Lehrmeister heißen muß, von dem wir nichts gelernt haben, wenn wir nur etwas von ihm haben lernen wollen. — Nun gut, so mögen alle die Zweifel, die ich von der Unfähigkeit des Aeschylus, ein Lehrer in seiner Kunst zu seyn, hergenommen habe, nichts gelten; und ich verspreche in der Anmerkung (J) einen anderen, historischen Beweis zu führen.

(H)

Nach einer Stelle des Plutarchs.) Diese Stelle findet sich in der Untersuchung des Plutarchs, *πως άν τις ἀισϑοιτο ἑαυτου προκοπτοντος ἐπ' ἀρετῃ;* woraus man seinen Wachsthum in der Tugend schließen könne? Und da ist ihm keines von den geringsten Merkmalen *ἡ περι τους λογους μεταβολη*, die Veränderung des Geschmacks an den verschiedenen Theilen der Weltweisheit. Angehende Philosophen, sagt er, beschäftigen sich meistentheils mit denjenigen Theilen, die sie in Ruf und Ansehen bringen können. Einige versteigen sich in die glänzenden Höhen der Physik; andere verlieben sich in dunkele Zänkereien; die meisten stürzen sich in die Spitzfindigkeiten der Dialektik. Nur die besten von ihnen kommen endlich, bei reiferem und gesunderem Urtheile, auf das, was die Seele wirklich gut und groß macht, und weihen sich denjenigen Theilen der Weltweisheit, deren Fußstapfen, mit dem Aesopus zu reden, mehr hineinwärts als hinauswärts gehen. Nun fährt Plutarch fort: *Ὡσπερ γαρ ὁ Σοφοκλης ἐλεγε, τον Αισχυλου διαπεπαιχως ὀγκον, ἐιτα το πικρον και κατατεχνον της ἀυτου κατασκευης, τριτον ἠδη το της λεξεως μεταβαλλειν ἐιδος ὁπερ ἐςιν ἠϑικωτατον και βελτιςον· οὑτως ὁι φιλοσοφουντες, ὁταν ἐκ των πανηγυρικων και κατατεχνων, ἐις τον ἁπτομενον ἠϑους και παϑους λογον μεταβωσιν, ἀρχονται την ἀληϑη προκοπην και ἀτυφον*

(G)

Aeschylus des Sophokles Lehrer in der tragischen Dichtkunst — Zweifel dawider.) Der ungenannte Biograph ist der einzige, der dieses sagt: *Παρ' Αισχυλῳ την Τραγῳδιαν ἐμαϑεν.* Ich werde also um so viel eher daran zweifeln dürfen. Und das aus folgenden Gründen. Ich will nicht untersuchen, wie viel man überhaupt von der dramatischen Dichtkunst einen lehren kann; ob es sich viel weiter als auf gewisse mechanische Kleinigkeiten erstreckt, die man durch die Intuition eines Musters weit geschwinder und besser, als durch die allgemeinen Regeln eines Lehrers begreift. Ich will nicht fragen, wie viel es dergleichen allgemeine Regeln zu den Zeiten des Aeschylus geben konnte, da noch so wenig gute Stücke vorhanden waren, aus welchen man sie hätte abziehen können? Ich will auch nicht fragen: konnte Aeschylus etwas lehren, was er selbst nicht gelernt hatte? Nach dem eigenen Bekenntnisse dieses Dichters war sein Talent zur Tragödie mehr ein ihm von dem Bacchus übernatürlicher Weise geschenktes, als erworbenes Talent. *Ἐφη δε Αισχυλος μειρακιον ὀν καϑευδειν ἐν ἀγρῳ φυλασσων ςαφυλας, και όι Διονυσον ἐπιςαντα κελευσαι τραγῳδιαν ποιειν· ὡς δε ἡν ἡμερα, πειϑεσϑαι γαρ ἐϑελειν, ῥᾳςα ἠδη πειρωμενος ποιειν·* erzählt[1] Pausanias. Man lasse das Wunderbare von dieser Erzählung weg, und es bleibt doch immer noch so viel übrig, daß Aeschylus die tragische Dichtkunst nicht studirt, sondern sich durch einen gewaltigen und gleichsam unwillkührlichen Trieb seines Genies damit abgegeben hat. Und dem ungeachtet würde er sie allerdings auch andere haben lehren können, wenn er wenigstens nachher darüber nachgedacht, und seine natürliche Fähigkeit in Wissenschaft verwandelt hätte. Allein dieses unterblieb; wovon uns unter andern ein Vorwurf überzeugt, den Sophokles selbst dem Aeschylus gemacht hat. *Σοφοκλης*, heißt es bei dem Athenäus,[2] *ὠνειδιζεν ἀυτῳ, ὁτι ἐι και τα δεοντα ποιει, ἀλλ' οὐκ ἐιδως γε.* „Was Aeschylus mache, gerathe ihm zwar, sey zwar gut; allein er wisse selbst

[1] Lib. I. Ed. Kuhn. p. 48.
[2] Lib. I. p. m. 22.

nicht, warum es ihm gerathe, warum es gut sey." Wußte er es nicht, wie konnte er es einem andern beibringen? Wußte Sophokles, daß er es nicht wußte, wie konnte er es von ihm zu lernen hoffen?

Zwar wird man sagen: Sophokles machte diese Erfahrung zu spät, und es ist einmal eingeführt, daß auch derjenige unser Lehrmeister heißen muß, von dem wir nichts gelernt haben, wenn wir nur etwas von ihm haben lernen wollen. — Nun gut, so mögen alle die Zweifel, die ich von der Unfähigkeit des Aeschylus, ein Lehrer in seiner Kunst zu seyn, hergenommen habe, nichts gelten; und ich verspreche in der Anmerkung (J) einen anderen, historischen Beweis zu führen.

(H)

Nach einer Stelle des Plutarchs.) Diese Stelle findet sich in der Untersuchung des Plutarchs, *πως ἀν τις ἀισθοιτο ἑαυτου προκοπτοντος ἐπ᾽ ἀρετῃ;* woraus man seinen Wachsthum in der Tugend schließen könne? Und da ist ihm keines von den geringsten Merkmalen *ἡ περι τους λογους μεταβολη*, die Veränderung des Geschmacks an den verschiedenen Theilen der Weltweisheit. Angehende Philosophen, sagt er, beschäftigen sich meistentheils mit denjenigen Theilen, die sie in Ruf und Ansehen bringen können. Einige versteigen sich in die glänzenden Höhen der Physik; andere verlieben sich in dunkele Zänkereien; die meisten stürzen sich in die Spitzfindigkeiten der Dialektik. Nur die besten von ihnen kommen endlich, bei reiferem und gesunderem Urtheile, auf das, was die Seele wirklich gut und groß macht, und weihen sich denjenigen Theilen der Weltweisheit, deren Fußstapfen, mit dem Aesopus zu reden, mehr hineinwärts als hinauswärts gehen. Nun fährt Plutarch fort: *Ὡσπερ γαρ ὁ Σοφοκλης ἐλεγε, τον Αισχυλου διαπεπαιχως ὀγκον, ἐιτα το πικρον και κατατεχνον της ἀυτου κατασκευης, τριτον ἡδη το της λεξεως μεταβαλλειν ἐιδος ὁπερ ἐςιν ἠθικωτατον και βελτιςον· οὑτως ὁι φιλοσυφουντες, ὁται ἐκ των πανηγυρικων και κατατεχνων, ἐις τον ἁπτομενον ἠθους και παθους λογον μεταβωσιν, ἀρχονται την ἀληθη προκοπην και ἀτυφον*

προκοπτειν.[1] Der wahre Sinn dieser Stelle ist so leicht nicht. Xylander hatte sie anfangs so übersetzt: Sophocles aiebat se primo fastum Aeschyli accidisse,[2] deinde apparatum nimis densum atque artificiosum, postremo etiam dictionis formam mutasse, quæ pars maxime ad mores pertinet et est potissima: ita philosophantes, cum a compositis ad ostentationem et artificio nimio elaboratis orationibus, ad orationem animi motus placidos gravesque attingentem transiverint, vere incipiunt fastu repudiato proficere. Ich will diese Uebersetzung nicht kritisiren; Xylander hat es in seinen Anmerkungen selbst gethan, und die Worte, welche den Sophokles angehen, folgendergestalt verbessert: Sophocles ajebat, se primum animi ludique gratia grandiloquentiam Aeschyli imitatum: deinde ejus in apparatu condensationem atque artificii industriam: tertio demum nunc loco ad id dictionis genus se transtulisse, quod ad formandos mores aptissimum, eaque de causa esset optimum. Doch auch mit dieser Verbesserung kann ich nicht zufrieden seyn. Der Sinn des Plutarchs ist weder genau, noch deutlich genug ausgedrückt. Die Worte *Σοφοκλης τον Αισχυλου διαπεπαιχως ὀγκον* sagen bloß, daß Sophokles den Schwulst

Tragödien? So hätte er sich selbst den größten Schaden gethan. Und das Wort *κατασκευη*. Mit diesem hat sich Xylander sehr geirrt. Er giebt es durch apparatus. Gut; aber was für ein apparatus? Aus einer Verbesserung, die er in dem Texte macht, erhellt deutlich, daß er die *κατασκευην* der Rhetorik, die Ausschmückung der Rede durch Figuren und Tropen, verstanden hat. Anstatt *το πικρον της ἀυτου κατασκευης* liest er nämlich *το πυκνον*, und übersetzt es durch apparatum nimis densum, anstatt es durch nimis amarum zu übersetzen. Denn freilich konnte ihm eine herbe, bittere Ausschmückung in diesem Verstande nicht den besten Sinn zu machen scheinen: wohl aber eine allzugedrungene, überhäufte Ausschmückung. Allein wenn dieses die richtige Bedeutung des Wortes *κατασκευη* wäre, würde nicht alsdann diese zu überhäufte, zu gekünstelte Ausschmückung (*το πυκνον και κατατεχνον της κατασκευης*) mit dem, was Plutarch die Schwulst des Aeschylus (*τον Αισχυλου ὀγκον*) nennt, ziemlich auf eines hinauslaufen? Denn was macht einen Dichter anders schwülstig, als die allzuhäufige, allzugesuchte Anwendung der kühnsten Tropen? Und doch will Plutarch ausdrücklich beides unterschieden wissen: *διαπεπαιχως ὀγκον* — *ἐιτα* — *τριτον*.

Warum halte ich mich auf? Kurz; es ist hier nicht die *κατασκευη* der Rhetorik, sondern die *κατασκευη* der Schauspielkunst, die theatralische Auszierung zu verstehen. *Σκευη*, *κατασκευη*, *σκευοποιϊα*, *σκευοποιηματα*, diese Wörter begreifen alles, was zur Vorstellung eines dramatischen Stücks erfordert wird, Auszierungen der Bühne, Kleider, Larven, Maschinen. Nun ist es von dem Aeschylus bekannt,[1] *σκευοποιϊας ἡψατο, ἐικασμενης τοις των ἡρωων ἐιδεσιν*. Er war, wie Horaz sagt:

> — — personae pallaeque repertor honestae,
> — — et modicis instravit pulpita tignis
> Et docuit — — — niti — cothurno.

Es ist aber auch nicht weniger von ihm bekannt, daß er in der Auszierung seiner Bühne und seiner Personen sehr weit ging,

[1] Philostratus de vita Apollonii Tyanei lib. VI. Cap. 6.

und das Schreckliche darin nicht selten übertrieb. Man erinnere sich seiner Eumeniden; welche grausame Wirkung der ungewohnte Anblick dieser rächerischen Gottheiten, die Aeschylus zu allererst im Schlangenhaare aufführte, auf die Zuschauer hatte! Und was sah man nicht sonst alles auf seiner Bühne!

Aigles, Vautours, Serpens, Grifons,
Hippocentaures et Typhons,
Des Taureaux furieux, dont la gueule béante
Eut transi de frayeurs le grand cheval d'Atlante;
Un char, que des Dragons étincelans d'éclairs
Promenoient en sifflant par le vuide des airs;
Demorgogon encore à la triste figure,
Et l'Horreur et la Mort s'y voyoient en peinture. [1]

Dieses übertriebene Schreckliche also, welches Aeschylus nicht bloß in seinen Versen schilderte, sondern wirklich durch alle Künste der Skeuopöie sichtbar machte, dieses ist es, was Plutarch *το πικρον και κατατεχνον της ἀυτου κατασκευης* nennt. Denn der höchste Grad des Schrecklichen wird wirklich in der

Aeschylus nicht sowohl aus gegenwärtiger Stelle des Plutarchs, als aus der Vergleichung ihrer Stücke gezogen habe. Warum das?

Einer Besorgniß wegen. Man darf den Plutarch nur ein wenig kennen, um zu wissen, daß ihm sein Gedächtniß mehr als einen übeln Streich gespielt hat. Wie wenn es ihm auch hier nicht treu genug gewesen wäre? Wie wenn er das, was er von dem Sophokles sagt, von dem Euripides hätte sagen sollen? Ich will die Gründe dieser meiner Besorgniß vorlegen. — *Σοφοκλης ἐλεγε*, schreibt Plutarch: „Sophokles hat gesagt.“ Wo hat er es gesagt? Hat er es in einem von seinen Werken gesagt? Und welches ist das Werk, wo er dieses nicht eben allzubescheidene Bekenntniß hätte thun können? Es müßte nothwendig das Buch gewesen seyn, welches er über den Chorus geschrieben hat, und dessen ich in der Anmerkung (LL) gedenken werde. War es hier, wo er so mancherlei an dem Aeschylus auszusetzen hatte, wie ist sein obiger Ausspruch von diesem seinem Vorgänger *ὁτι τα δεοντα ποιει* [1] damit zu vergleichen? Wie ist die Hochachtung überhaupt damit zu vergleichen, die er beständig gegen diesen Vater der Tragödie gehabt hat? Hätte er sich selbst geschmeichelt, so vieles nach dem Aeschylus in der tragischen Dichtkunst verbessert zu haben, würde er nicht geneigt gewesen seyn, sich weit über ihn zu setzen? Als er aber, nach der Erdichtung des Aristophanes, in das Reich der Schatten kam, wo Aeschylus den tragischen Thron besaß, wie bezeigte er sich gegen ihn?

— — — *Εκυσε μεν Αισχυλον,*
Οτε δη κατηλϑε, κἀνεβαλε την δεξιαν·
Κἀκεινος ὑπεχωρησεν ἀυτῳ του ϑρονου. [2]

Er küßte ihn; er ließ ihm die rechte Hand; er begab sich des Thrones völlig. Man sage nicht: das ist die Erdichtung eines Comödienschreibers. Dieser Comödienschreiber konnte von den wahren Gesinnungen des Sophokles gar wohl unterrichtet seyn, und durfte jetzt seine Erdichtungen nicht anders, als ihnen gemäß einrichten. — Aber dieß alles sind die geringsten Gründe

[1] Bei dem Athenäus. Man sehe die vorhergehende Anmerkung (G) Seite 198.

[2] Aristophanes in den Fröschen, Zeile 800 u. f.

meines Verdachts. Die wichtigsten sind diese: Anfangs, daß die zwei erstern Puncte, in welchen Sophokles, dem Plutarch zufolge, von dem Aeschylus abgegangen ist, sich nicht bloß eben so wohl, sondern ungleich richtiger von dem Euripides als von dem Sophokles sagen lassen; und hernach, daß der dritte Punct, den ich noch gar nicht berührt habe, sich fast nur von dem Euripides, und von dem Sophokles gar nicht sagen läßt.

Es ist wahr, Sophokles hat sich der Schwulst des Aeschylus nicht schuldig gemacht; aber Euripides noch weniger. Der Ausdruck des Sophokles blieb noch immer stark und erhaben; da sich Euripides hingegen so weit von dem Aeschylus entfernte, daß er nicht selten gemein und schwatzhaft ward. So lautete das allgemeine Urtheil der Alten, wovon Aristides für mich die Gewähr leisten mag. *Ορω δε τοι και περι την τραγῳδιαν*, sagt er in seiner zweiten antiplatonischen Rede,[1] *Αισχυλον μεν αιτιαν οὐ σχοντα ὡς ἐισαγαγοι λαλιαν. οὐδε τον ἡδιςον ἐιπειν Σοφοκλεα οὐδαμου ταυτ' ἀκουσαντα, ὡς ἐπηρεν Αθηναιους λαλειν, ὁτι ὀιμαι της σεμνοτητος, ὡς ὁιον τε μαλιςα ἀντειχοντο και κρειττονα ἡ κατα τους πολλους τα ἠθη παρειχοντο Ευριπιδην δε λαλειν ἀυτους

sich nicht, Könige und andere vornehme Personen in elenden und zerrissenen Kleidern aufzuführen. Wie wohl oder wie übel er daran gethan, will ich jetzt nicht untersuchen. Genug daß dieses offenbar einer von den Fällen ist, wo er *το κατατεχνον της κατασκευης* ganz bei Seite gesetzt hat. Das *πικρον* derselben, wodurch Aeschylus das Schrecken zu befördern suchte, war ohnedem seine Sache nicht.

Und nun der dritte Punct: *τριτον ἠδη το της λεξεως μεταβαλλειν ἐιδος, ὁπερ ἐςιν ἠθικωτατον και βελτιςον.* Sophokles soll den ganzen Charakter der Rede umgeschaffen, und ihn, so viel möglich, sittlich und moralisch gut gemacht haben? Das sieht dem Sophokles nicht ähnlich. Dazu war er zu viel Poet, und verstand seine Kunst viel zu gut! Der wahre Tragicus läßt seine Personen ihrem Affecte, ihrer Situation gemäß sprechen, und bekümmert sich nicht im geringsten darum, ob sie lehrreich oder erbaulich sprechen. Aber darum bekümmerte sich Euripides wohl. Er, von dem Cicero [1] sagt: ego certe singulos ejus versus singula ejus testimonia puto; Er, der dem Quintilian [2] sententiis densus, et in iis quae a sapientibus tradita sunt, pene ipsis par heißt; Er, von dem Theon [3] sagt: *ὁτι παρα καιρον ἀυτῳ Εκαβῃ φιλοσοφει.* Und welche Person ist bei ihm nicht so eine Hekuba?

Ich fürchte nicht, daß man hierwider etwas einwenden werde. Allem Ansehen nach muß Euripides anstatt des Sophokles bei dem Plutarch gelesen werden. Aber das fürchte ich, daß man mir meine obige Frage zurückgeben wird. „Wenn Euripides das gesagt hat, wo hat er es gesagt?" Immerhin; ich bin wegen der Antwort eben nicht verlegen.

Euripides sagt es bei dem Aristophanes, und zwar, wie

[1] Ep. 8. Lib. XVI. ad Famil. Es ist aber hier nicht M. T. Cicero, sondern der Bruder Quintus Cicero zu verstehen; denn in dieses Briefen an den Tiro stehen die angeführten Worte. Gyraldus irrt sich also, wenn er (Dial. VII. de Poetarum historia) schreibt: Verum et noster *Marcus Cicero* tanti Euripidem fecisse videtur, ut ad Tironem scribens dicat etc.

[2] Inst. Orat. Lib. X. cap. 1.

[3] In s. Vorübungen S. 4. der Ausgabe des Camerarius.

man leicht vermuthen kann, in den Fröschen. — Man kennt den komischen Streit, den Aeschylus und Euripides daselbst mit dem Bacchus halten. Und hier ist die Stelle daraus, die Plutarch, wie ich glaube, vornehmlich in Gedanken gehabt hat. Euripides sagt zu seinem Gegner: [1]

Αλλ' ὡς παρελαβον την τεχνην παρα σου, τοπρωτον μεν ἐυϑυς
Οιδουσαν ὑπο κομπασματων, και ῥηματων ἐπαχϑων,
Ισχνανα μεν πρωτιςον ἀυτην, και το βαρος ἀφειλον.
Επυλλιοις, και περιπατοις, και τευτλιοισι μικροις,
Χυλον διδους ςωμυλματων, ἀπο βιβλιων, ἀπ' ηϑων.

Was ist hier die erste Verbesserung, die sich Euripides in der tragischen Dichtkunst, so wie er sie von dem Aeschylus überkommen, gemacht zu haben rühmt? Ist es nicht eben die, deren sich Sophokles bei dem Plutarch rühmt? Die Abschaffung des Schwulsts. Und man kann auf das eigentlichste sagen, daß Euripides hier über diesen Schwulst spotte: *τον Αισχυλου διαπεπαιχως ὀγκον*. Aristophanes läßt ihn ferner sehr lustig

— Τινος οὑνεκα χρη θαυμαζειν ἀνδρα ποιητην;

und dieser antwortet ihm:

Δεξιοτητος και νουθεσιας, ὁτι βελτιους τε ποιουμεν
Τους ἀνθρωπους ἐν ταις πολεσιν.

Die Stelle übrigens, wo Euripides von dem Aeschylus beschuldigt wird, daß er das Anständige in der Auszierung mit Fleiß versäumt habe, ist aus eben diesem Auftritte der Frösche. Ich habe sie bereits angeführt, und kann die nähere Vergleichung dem Leser überlassen.

(I)

Sein erstes Trauerspiel fällt in die sieben und siebzigste Olympias.) Und hierin, sage ich, kommen Eusebius und Plutarch überein. Σοφοκλης τραγῳδοποιος πρωτον ἐπεδειξατο· merkt jener unter dem zweiten Jahre dieser Olympias ausdrücklich an.[1] Die lateinische Uebersetzung des Hieronymus bringt den nämlichen Umstand unter dem ersten Jahre bei: Sophocles Tragœdiarum scriptor primum ingenii sui opera publicavit. Sophokles wäre also vier oder fünfundzwanzig Jahr alt gewesen, da er sich als einen tragischen Dichter zuerst bekannt machte. Und in diesem Vorgeben ist nichts, was der Natur der Sache widerspräche. — Aber nun das Zeugniß des Plutarchs. — Das Orakel hatte den Atheniensern befohlen, die Gebeine des Theseus in ihre Stadt zu bringen, um ihn als einen Halbgott zu verehren. Theseus lag auf Scyros begraben. Als nun Cimon diese Insel erobert hatte, ließ er sein erstes seyn, das Begräbniß dieses alten atheniensischen Königs aufzusuchen, und dem Orakel gemäß damit zu verfahren. Dieses erzählt Plutarch in dem Leben des Cimon und fährt fort: Εφ᾽ ᾡ και μαλιςα προς ἀυτον ἡδεως ὁ δημος ἐσχεν· ἐθεντο δ᾽ ἐις μνημην ἀυτου και την των τραγῳδων κρισιν ὀνομαςην γενομενην. Πρωτην γαρ διδασκαλιαν του Σοφοκλεους ἐτι νεου καθεντος, Αφεψιων ὁ ἀρχων, φιλονεικιας οὐσης και παραταξεως των θεατων, κριτας μεν οὐκ ἐκληρωσε του ἀγωνος· ὡς δε Κιμων μετα των συςρατηγων προελθων

[1] Seite 167 des griechischen Textes, benannter Ausgabe.

εἰς το θεατρον εποιησατο τῳ θεῳ τας νενομισμενας σπονδας, ουκ ἀφηκεν ἀυτους ἀπελθειν, ἀλλ᾽ ὁρκωσας, ἠναγκασε καθισαι και κριναι δεκα ὀντας, ἀπο φυλης μιας ἑκαςον. Ich füge hiervon die Uebersetzung des Herrn Kind bei, weil ich in der Folge verschiedenes dawider zu erinnern haben möchte: „Das Volk gewann ihn deßwegen sehr lieb, und stellte zum Andenken dieser Begebenheit den bekannten Wettstreit unter den Tragödienspielern an, unter denen sich auch Sophokles befand, der damals noch jung war, und dabei sein erstes Trauerspiel aufführte. Aphepsion der Archon getraute sich nicht, die Richter zu ernennen, die dem geschicktesten Dichter den Preis zuerkennen sollten, weil er sahe, daß die Zuschauer bald für diesen, bald für jenen eingenommen waren, und einige diesem, andere jenem den Preis zuerkannt wissen wollten. Er ließ deßwegen den Cimon, der auf den Schauplatz kam, und dem Gott und Vorsteher dieser Spiele das gewöhnliche Trankopfer brachte, mit seinen Unterfeldherren nicht eher weggehen, sondern nöthigte sie, daß sie nach geleistetem Eide die zehn Richter werden, und den Ausspruch thun mußten, zumal da jeder dieser Feldherren aus einer der zehn Zünfte war." — In dieser Stelle sind zwei Data,

audimus, ut certe audiendus est, et assensum meretur, dicemus Sophoclem primum suum drama in scenam protulisse anno tertio Olympiadis septuagesimæ septimæ, Demotione Athenis Prætore. Eo enim anno a Cimone statuta sunt de victis Persis tropæa, ut scribit Diodorus Siculus: a Cimone vero ex hoc bello reduci, ut narrat Plutarchus, cæterisque strategis, judicium redditum est de Tragicorum Prætarum victoria, fabulam tunc primum docente Sophocle. Itaque apud Plutarchum ἀντι του Ἀφεψιων scribendum est Διμοτιων, aut quod verius puto, legendum est ἀνεψιος ὁ Ἀρχων. Nomen Archontis non adscribit Plutarchus, sed dicit eum fuisse Sophoclis consobrinum, qui ne videretur aliquid in Sophoclis gratiam comminisci, noluit judices sortito capere, sed forte oblatos decem strategos dedit: et eruditus aliquis librarius, qui putabat desiderari Archontis nomen, et meminerat Aphepsionem circa illa tempora fuisse Athenis prætorem, mutavit ἀνεψιος in Ἀφεψιων. Diese Kritik ist so seicht, so nüchtern, und ich habe so viel dawider zu erinnern, daß ich kaum weiß, wo ich anfangen soll. Petit will den Namen des Archon durchaus verändert wissen. Warum? Weil in dem Jahre, da Aphepsion Archon gewesen, Sophokles Alters wegen noch kein Trauerspiel aufführen können; und weil der gedachte Kriegszug des Cimon nichts weniger als in dieses Jahr falle. — Ich will diese Gründe fürs erste gelten lassen. Gut; was also? — Folglich müsse entweder, anstatt Aphepsion, Demotion gelesen werden, oder, welches am wahrscheinlichsten sey, Plutarch habe den Archon gar nicht namentlich nennen wollen, sondern bloß geschrieben ἀνεψιος ὁ ἀρχων, „der Archon, welcher mit dem Sophokles Geschwisterkind war." [1] — Ich betrachte also dieses Wahrscheinlichste zuerst. Deswegen, weil der Archon mit dem Sophokles verwandt ist, deswegen will er die Richter nicht durch das Loos

[1] Ich gebe dem Worte ἀνεψιος hier noch die leiblichste Bedeutung. Denn eigentlich ist es so viel als Neffe, des Bruders oder der Schwester Kind. Und einen Archon in diesem Verstande zum ἀνεψιος eines jungen Menschen von vierundzwanzig Jahren zu machen, würde eine große Ungereimtheit seyn.

ernennen lassen? So war das Loos nicht die unparteiischste Art der Wahl? So hätte es der Archon, zum Besten seines Vetters, lenken können wie er gewollt hätte? Er nöthigte die zehn Feldherren, den Ausspruch zu thun. Mit diesen also konnte er nichts abgeredet, diese konnte er nicht bestochen haben? Aber er ließ sie schwören. Was thut das? Auch die, welche durch das Loos wären ernannt worden, hätten vorher schwören müssen, nach ihrem besten Wissen und Gewissen zu urtheilen. Denn diesen Schwur mußten zu Athen alle und jede Richter, ohne Ausnahme, thun. Ganz gewiß hätte sich also der Archon, wenn er des Sophokles Anverwandter gewesen wäre, eben durch dieses ungewöhnliche neue Verfahren unendlich verdächtiger gemacht, als wenn er es bei dem Alten gelassen hätte. Endlich lese man doch nur einen Augenblick so, wie Petit will gelesen haben: *Πρωτην γαρ διδασκαλιαν του Σοφοκλεους ἐτι νεου καθεντος, ἀνεψιος ὁ ἀρχων — κριτας μεν οὐκ εκληρωσε του ἀγωνος·* und sage, ob ein Schriftsteller, der sich der Genauigkeit nur im geringsten befleißigt, so schreiben würde? „Denn da der junge Sophokles sein erstes Stück dabei aufführte, so wollte der Vetter Archon 2c." Wessen Vetter? Wenigstens würde das Pronomen

ausgelaufen. Nachdem er hier und in Lycien den Persern alles wieder abgenommen, habe er erfahren, daß die feindliche Flotte bei Cyprus vor Anker liege. Er habe sie angegriffen, und den größten Theil davon zu Grunde gerichtet, oder genommen. Hierauf sey er auf ihre Landmacht losgegangen, die sich an dem Eurymedon in Pamphylien gelagert gehabt. Er habe seine Truppen mit List ans Land gesetzt, die Feinde zur Nachtzeit überfallen, und ein erschreckliches Blutbad unter ihnen angerichtet. *Τῃ δ' ὑϛεραιᾳ*, fügt der Geschichtschreiber hinzu,[1] *τροπαιον ϛησαντες, ἀνεπλευσαν ἐις την Κυπρον.* Und das sind die Tropäen, deren Petit gedenkt. Allein diese Tropäen ließ Cimon auf der Küste von Pamphylien errichten, und nicht zu Athen. Ja er kann schwerlich in dem nämlichen Jahre wieder nach Athen zurückgekommen seyn; denn die Wege sind zu weit, und der Thaten sind zu viel. Folglich kann auch der tragische Wettstreit in diesem Jahre nicht vorgefallen seyn; man müßte denn annehmen wollen, daß er eben zu der Zeit vorgefallen sey, da Cimon von Scyros, um sich zu verstärken, auf kurze Zeit wieder nach Hause kam. Doch auch dieses ist nicht wahrscheinlich; denn da Diodorus von dieser kurzen Rückreise nur sagt: *κατεπλευσεν ἐις τον Πειραιεα*· so scheint es nicht, daß er sich in der Stadt viel zu thun gemacht habe, die diesem Hafen so gar nahe ohnedem nicht war; wenigstens würde er schwerlich mit allen seinen Nebenbefehlshabern (*μετα των συϛρατηγων*) in die Stadt gekommen seyn, welcher Umstand nur auf einen völlig geendigten Kriegszug zu passen scheint. Und was folgt aus alle dem? Dieses, daß Petit nicht dieses Jahr des Demotion zu der Epoche des ersten Sophokleischen Trauerspiels hätte machen sollen; daß er ohne Zweifel besser gethan hätte, wenn er das gleich darauf folgende 4te Jahr der siebenundsiebzigsten Olympias dafür angenommen hätte. Denn der Archon dieses gleich darauf folgenden Jahres heißt bei dem Diodorus: Phädon; und wäre es nicht ungleich wahrscheinlicher, daß die Abschreiber in der Stelle des Plutarchs, *Αφεψιων* aus *Φαιδων* als aus *Διμοτιων* gemacht hätten? Der Augenschein giebt es. Doch ich habe noch einen stärkern Grund als diesen

[1] Bibl. Hist. lib. XI. p. 47. Edit. Rhodom.

Augenschein. Plutarch selbst macht an einem andern Orte, wo er der Zurückbringung der Gebeine des Theseus wieder gedenkt, den Phädon zum damaligen Archon. Nämlich in dem Leben dieses Helden selbst: *Μετα δε τα Μηδικα*, schreibt er gegen das Ende desselben, *Φαιδωνος ἀρχοντος μαντευομενοις τοις Ἀθηναιοις ἀνειλεν ἡ Πυθια τα Θησεως ἀναλαβειν ὀςα, και θεμενους ἐντιμως παρ' ἀυτοις φυλαττειν κ. τ. λ.* Nun weiß ich zwar wohl, daß die Uebersetzer und Ausleger hier einen ganz andern Phädon wollen verstanden wissen; nicht den Phädon, der in dem vierten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias Archon war, sondern den Phädon, der diese Würde in dem ersten Jahre der sechs und siebzigsten bekleidete. Allein ich kann mit ihnen aus folgenden Gründen nicht einig seyn. Erstlich sagt Plutarch ausdrücklich *μετα τα Μηδικα* „nach den Persischen Kriegen." Waren denn aber die persischen Kriege unter dem Phädon der sechs und siebzigsten Olympias zu Ende? Ja, sagen die Ausleger, und unter diesen besonders Herr Kind, „denn drei Jahre vorher hatten die Griechen unter Anführung des Pausanias bei Platea einen völligen Sieg über die Perser erhalten, und diesem Kriege ein Ende gemacht." Ein Ende gemacht?

dacht haben könne, mit seinem *μετα τα Μηδικα* nicht darauf gezielt zu haben. Zwar begeht er noch immer in der gegenwär=

Τουτο το ἐργον, nämlich der dreifache Sieg des Cimon, *οὑτως ἐταπεινωσε την γνωμην του βασιλεως, ὡςε συνθεσθαι την περιβοητον εἰρηνην ἐκεινην, ἱππου μεν δρομον ἀει της Ἑλληνικης ἀπεχειν θαλασσης, ἐνδον δε Κυανεων και χελιδονιων μακρα νηϊ και χαλκεμβολῳ μη πλειν.* Dieses übersetzt Hr. Kind: „Diese That demüthigte den „Stolz des persischen Königs so sehr, daß er den bekannten Frieden ein= „ging, vermöge dessen er sich allezeit ein Stadium oder einen Roß= „lauf weit vom griechischen Meer entfernt halten mußte, und sich nie= „mals mit einem Kriegsschiffe diesseit der kyaneischen und chelidonischen „Inseln sehen lassen durfte." *Ἱππου δρομον* hat Herr Kind hier für *ἱπποδρομον* angesehen, welches letztere den Ort, wo die Wettläufe der Pferde gehalten wurden, und die Weite des Raums, den die Pferde dabei durchlaufen mußten, bedeutet. Er giebt diese Weite für ein Stadium. Ist es aber im geringsten wahrscheinlich, daß Cimon nur eine so geringe Entfernung von dem Meere sollte verlangt haben? Was ist denn ein Stadium? Mit einem Worte, es ist hier nicht die Weite zu verstehen, die ein Pferd in einem Striche zu durchrennen fähig ist, sondern die Weite, die es in einem Tage zurücklegen kann. Und das ist kein geringer Unterschied. Außer daß die Beschaffenheit der Sache selbst meine Auslegung erfordert, kann ich sie auch noch aus einer Stelle bei dem Suidas rechtfertigen, wo der Compilator des besagten Friedensschlusses mit diesen Worten gedenkt: *Ουτος*, Cimon nämlich, *εταξε και τοις ὁροις τοις βαρβαροις· ἐκτος τε γαρ Κυανεων και Χελιδονεων, και Φασηλιδος* (*πολις δε ἀυτη της Παμφυλιας*) *ναυν Μηδικην μη πλειν νομῳ πολεμου· μηδε ἱππου δρομον ἡμερας ἐντος ἐπι θαλαττης καταβαινειν βασιλεα.* Innerhalb einem Tage: *ἡμερας ἐντος*. Ich kann nicht sagen, welchen alten Schriftsteller der Sammler hier ausgeschrieben hat; Küster muß es auch nicht gewußt haben. Daß er aber eine vollständigere Nachricht vor sich gehabt hat, als Plutarchs, sieht man aus den Zusätzen, des einen Tages, der Stadt Phaselis, und endlich noch einer besondern Bedingung *ἀυτονομους εἰναι τους Ἑλληνας τους ἐν τῃ Ἀσιᾳ*, der Plutarch gar nicht gedenkt, ob sie gleich ohne Zweifel die allerwichtigste war. Plutarch beruft sich auf die *Ψηφισματα ἁ συνηγαγε Κρατερος*, wo dieser ganze Friedenstractat mit vorkomme: vielleicht also, daß diese Sammlung des Kraterus zu des Suidas Zeiten noch vorhanden war. Wenigstens ist Diodorus Siculus, der dieses Friedensschlusses gleichfalls gedenkt, ihn aber verschiedene Jahre

tigen Stelle eine kleine Unrichtigkeit; nämlich diese, daß er vorgiebt, das Orakel habe es den Atheniensern unter dem Phädon, welcher nach den Persischen Kriegen Archon war, erst befohlen, die Gebeine des Theseus in die Stadt zu bringen, da doch Simon bereits unter der Regierung des vorhergehenden Archons darnach aus war. Allein ist es nicht besser, daß man ihn lieber diese kleine Unrichtigkeit, diese Verwechselung der Zeit des Befehls mit der Zeit der Vollendung des Befehls, begehen läßt, als daß man glauben müßte, er habe eben so schlecht gedacht, als der Griechische Pöbel zu den Zeiten dieses Krieges selbst dachte, der von gar keinen Feldzügen mehr wissen wollte, sobald die Barbaren Grieland geräumt hätten: *ἀπαγορευοντες προς τας ϛρατειας, και πολεμου μεν οὐδεν δεομενοι, γεωργειν δε και ζῃν καθ' ἡσυχιαν ἐπιθυμουντες, ἀπηλλαγμενων των βαρβαρων καὶ μη διοχλουντων.*[1] Und zweitens. Wenn Apollo, schon zum Anfange der sechsundsiebzigsten Olympias, den Atheniensern jenen Befehl gegeben hätte, ist es im geringsten wahrscheinlich, daß sie denselben nicht eher als gegen das Ende der folgenden Olympias, sollten vollzogen haben? Schwerlich konnte diese Verzögerung mit ihrer Religion bestehen; unmöglich konnte

sind; er will verbessern, wo nichts zu verbessern ist. Und das aus einer Unwissenheit, die einem Gelehrten von seiner Gattung kaum zu vergeben ist. Dieses ist meine Haupterinnerung wider ihn; und die Sache verhält sich so. Es ist falsch, wenn er glaubt, daß man sonst keinen Archon, Namens Aphepsion finde, als den, welcher in dem 3ten Jahre der 74sten Olympias regiert habe. Dieser Name kommt in dem Verzeichnisse der Archonten allerdings noch einmal vor; und zwar kommt er zu eben der Zeit wieder vor, in welche des Cimon Eroberung der Insel Scyros fällt. Mit einem Worte: der Archon des so oft gedachten 4ten Jahres der 77sten Olympias, wird von den alten Schriftstellern eben so oft, wo nicht noch öfter, Aphepsion, als Phädon genannt. Phädon nennen ihn Diodorus Siculus, Dionysius Halicarnasseus und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundel'schen Marmor,[1] Apollodorus, und der diesen anführt, Diogenes Laertius. Der letztere kommt auf das Geburtsjahr des Sokrates, und sagt:[2] ἐγεννηθη δε (καθα φησιν Ἀπολλοδωρος ἐν τοις χρονικοις) ἐπι Ἀφεψιωνος, ἐν τῳ τεταρτῳ ἐτει της ἑβδομηκοστης ἑβδομης Ὀλυμπιαδος. Dieses Zeugniß ist so ausdrücklich, und wird, da es von einem so wichtigen Denkmale als die Arundel'schen Marmor sind, den Namen des Archons betreffend, bekräftigt wird, so wichtig, daß ich es niemanden verargen würde, wenn er lieber den Diodorus, den Dionysius und den Ungenannten nach dem Laertius, als diesen nach jenen verbessern wollte. Zum guten Glücke aber hat man weder das eine noch das andere eben nöthig, indem der Fall möglich ist, daß beide Theile Recht haben können. Man darf nämlich mit dem Jacobus Palmerius[3] nur annehmen, daß einer von ihnen, Phädon oder Aphepsion, während seiner

[1] Oder, welches einerlei ist, Apsephion; in der 72. Linie, so wie sie Jacobus Palmerius in seinen Exercitationibus abdrucken lassen.

[2] Lib. II. seg. 44. Edit. Menag. p. 107.

[3] *Exercit. p. 452.* Si alterutrum tantum verum est, prævaleret apud me marmoris tam antiqui auctoritas. Sed inclino ad credendum utrumque verum esse, et eodem illo anno Aphepsionem et Phædonem Archontas fuisse eponymos, scilicet uno in magistratu mortuo suffectus fuit alter, et forte non me fallit conjectura.

Regierung gestorben ist, und der andere bis zum Ablaufe des Jahres an des Verstorbenen Stelle gewählt worden. Was kann natürlicher seyn, als diese Muthmaßung? Was kann der angefochtenen Stelle des Plutarch besser zu Statten kommen als sie? Kurz, Plutarch hat ohne Fehler den Archon des 4ten Jahres der 77sten Olympias, in dem Leben des Theseus, Phädon, und in dem Leben des Cimon, Aphepsion nennen können. Das hätte Petit wissen sollen, und er würde uns das 18te Kapitel seines dritten Buchs erspart haben. — Uebrigens bilde ich mir auf diese meine Kritik so viel eben nicht ein. Petit ist der Mann nicht, an dem man mit großen Ehren zum Ritter werden könnte; und je mehr ich von ihm lese, je williger stimme ich dem Urtheile bei, das Küster von ihm gefällt hat: Criticus, si quisquam alius, infelix. [1]

Ich habe der Arundel'schen Denkmäler gedacht, und ich hätte gleich Anfangs erinnern sollen, daß sie nicht allein in dem Namen des Archons mit dem Plutarch übereinstimmen, sondern auch in der Sache selbst, und ausdrücklich anmerken, daß Sophokles unter diesem Archon den Preis erhalten habe. Sie fügen sogar hinzu, daß er damals 28 Jahre gewesen sey, welches mit dem

übersetzt Kind: „das Volk gewann ihn deßwegen sehr lieb, und stellte zum Andenken dieser Begebenheit den bekannten Wettstreit unter den Tragödienspielern an." Wettstreit? *Κρισιν*; der Fehler ist arg. *Αγων, ἀγωνισμα* würde Wettstreit heißen; aber *κρισις* heißt das Gericht, das Urtheil. Das schlimmste ist, daß dieser Fehler den Plutarch ganz etwas anderes sagen läßt, als er sagen will. Nach der Uebersetzung sollte man glauben, der tragische Wettstreit selbst wäre damals zuerst angeordnet worden; vorher hätten die tragischen Dichter nie um den Preis gestritten; dieser feierliche Kampf wäre jetzt zum erstenmale dem Cimon zu Ehren angestellt, und in den folgenden Zeiten zu seinem Gedächtnisse beibehalten worden. Das ist ganz falsch; die poetischen Wettstreite waren weit älter, wie Plutarch an einem andern Orte[1] beweist; und die gegenwärtige Begebenheit selbst zeigt, daß dergleichen schon vorhergegangen. Denn der Archon ging dasmal nur von der eingeführten Gewohnheit, die Richter dabei zu ernennen, ab. Und das eben, worin er davon abging, war das Neue, das man in der Folge zum Andenken des Cimon beibehielt. — Die Sache verdient eine nähere Erklärung. Ich stelle mir es so vor. Der dramatische Wettstreit mußte nothwendig seine Richter haben; diese Richter wurden durch das Loos gewählt, und wie man mit ihrer Wahl bei der Komödie verfuhr, so verfuhr man auch bei der Tragödie damit. Nun ereignete sich jetzt der Fall, daß die Zuschauer außerordentlich uneinig waren, *φιλονεικιας οὐσης και παραταξεως των θεατων*, ein junger Mensch streitet wider einen alten versuchten Mann; der Alte wird es gut machen, der Jüngling nicht schlecht; dieser muß aufgemuntert, jener nicht verdrießlich gemacht werden. Was war zu thun? Sollte die Entscheidung einer so kitzlichen Sache, die mit so vieler Hitze getrieben ward, dem Glücke überlassen werden? Das Loos hätte auf Leute fallen können, die nichts weniger als fähige Richter gewesen wären. Jetzt kam es nicht bloß darauf an, unparteiische Richter zu haben; man wollte einsichtsvolle haben. Das überlegte der Archon, und das Loos unterblieb, *κριτας μεν οὐκ ἐκληρωσε του ἀγωνος*. Er dachte weiter: „Hier ist

[1] Symposiacon Lib. V. Quæst. 2.

Gelegenheit dem Cimon und seinen Unterfeldherren eine Schmeichelei zu machen. Und ist es nicht besser, daß Männer von ihrer Einsicht und Würde über eine Tragödie, über die Nachahmung ihnen ähnlicher Personen in traurigen und verwickelten Umständen, urtheilen, als daß es gemeine Leute aus dem Volke thun, denen das Loos zwar das Recht, aber nicht die Fähigkeit zu urtheilen geben kann? Die Feldherren sind jeder aus einem besondern Stamme; durch sie kann gleichsam das ganze Volk den Ausspruch thun. Sie werden auf das Theater kommen, um zu opfern; ich will sie dabehalten; ich will sie nöthigen; ich will sie schwören lassen; ihr Ausspruch wird eine gewisse Feierlichkeit dadurch erhalten; niemand wird es ungern dabei beruhen lassen; desto besser für die Dichter; desto besser für die Zuschauer." Und wie der Archon dachte, so geschah es. Die Feldherren urtheilten, und zum Andenken des Cimon ward nachher allezeit das Urtheil über die Tragödien auf diese Weise gefällt. — So verstehe ich wenigstens die Stelle des Plutarch; und es sey mir erlaubt, noch einige Erläuterungen hinzuzufügen. Wenn der Archon für diesesmal zehn Richter wählte, und von nun an bei dem Wettstreite der tragischen Dichter, deren allezeit so viel gewählt wurden: so

redet.[1] Was ich aber vornehmlich zum Behufe dieses zweiten Unterschiedes anführen kann, ist eine Stelle in den „Fröschen" des Aristophanes. Aeschylus und Euripides sollen da mit einander streiten; der Chorus muntert sie auf; indem aber fällt ihm ein, daß beide als tragische Dichter sich vielleicht an die gegenwärtigen Zuschauer stoßen dürften. Es sind Zuschauer einer Komödie, und die unter ihnen befindlichen Richter sind bloß Richter einer Komödie. Werden diese auch von tragischen Schönheiten urtheilen können? Aber seyd deßwegen unbesorgt, läßt Aristophanes den Chor zu ihnen sagen: Sie sind allerdings fähig, auch Euch zu beurtheilen! *Eςρατευμενοι γαρ ἑισι;* denn es sind Leute, die mit zu Felde gewesen sind, die ihre Kriegsdienste gethan haben. Hier ist die ganze Stelle:[2]

Ει δε τουτο καταφοβεισθον, μη τις ἀμαθια προση
Τοις θεωμενοισιν, ὡς τα
Λεπτα μη γνωναι λεγοντοιν,
Μηδεν ὀῤῥωδειτε τουθ᾽ ὡς οὐκ ἐθ᾽ οὑτω ταυτ᾽ ἐχει.
Eςρατευμενοι γαρ ἑισι᾽
Βιβλιον τ᾽ ἐχων ἑκαςος μανθανει τα δεξια.
Αἱ φυσεις δ᾽ ἀλλως κρατιςαι,
Νυν δε και παρηκονηνται,
Μηδεν οὐν δεισητον, ἀλλα
Παντ᾽ ἐπεξιτον, θεατων γ᾽ οὑνεχ᾽, ὡς ὀντων σοφων.

Der Scholiast merkt hier an: *Δεξιους νομιζουσι τους ἐςρατευμενους και ἐπαινου ἀξιους᾽ τους δε διαδιδρασκοντας τας ςρατειας, φιληδονους εἱναι συκοφαντας.* Allein wer weiter nichts dabei denkt, als dieses, der versteht die Feinheit der Spötterei kaum zur Hälfte. Um sie ganz zu fassen, erinnere man sich des Jahres, in welchem die „Frösche" aufgeführt wurden. Es war das 3te der 93sten Olympias, das 26ste des Peloponnesischen Krieges. Die Athenienser hatten in den vorhergehenden Jahren Unglück über Unglück gehabt; es gebrach an Volk, und sie waren gezwungen, allen Knechten und Fremdlingen, welche Kriegsdienste nehmen wollten, die Freiheit und das Bürgerrecht

[1] De Fort. Alex. Orat. II. p. m. 334.
[2] Zeile 1140 und folg.

zu geben.[1] Endlich waren sie wieder einmal glücklich, und schlugen die feindliche Flotte bei den Arginusischen Inseln.[2] Nun stelle man sich vor, daß das Theater, als die „Frösche" kurz darauf gespielt wurden, voll von dergleichen neugemachten Bürgern war, die den Arginusischen Sieg mit erfechten helfen, und jetzt auf nichts mehr stolz waren, als daß sie da sitzen durften, wo sie saßen. Konnte sich ein Aristophanes wohl enthalten, über solche Zuschauer ein wenig zu spotten? Er nennt sie:[3]

— πολυν — λαων ὀχλον
Ου σοφιαι μυριαι καθηνται·

„ein großes Volk aus verschiedenen Völkern, unter dem es Kenner zu Tausenden giebt." Und diese Kenner sind noch dazu mit im Kriege gewesen! Was braucht man mehr, um ein würdiger Richter tragischer Wettstreite zu seyn? Es ist zwar nicht lange, daß diese Herren noch zu dem nichtswürdigsten, dümmsten Pöbel gehörten; aber

— — οὐκ ἐιθ' οὑτω ταυτ' εχει·
Εςρατευμενοι γαρ εισι.

können nun auch eine Tragödie beurtheilen, weil sie Soldaten gewesen sind. [1]

[1] Wer den Aristophanes ein wenig kennt, wird ihn hoffentlich in dieser Stelle, so wie ich sie auslege, finden. Wenn ich unterdessen meiner Sache nicht sehr gewiß wäre, so würde mich das Ansehen eines gelehrten Mannes, der hier einen ganz andern Weg nimmt, vielleicht wankend machen. Es kömmt mir nämlich die neueste Ausgabe unsers komischen Dichters zu Händen, welche Herr Burmann der Zweite besorgt hat; und ich finde, daß Bergler die Worte, *ἐςρατευμενοι γαρ εἰσι*, bloß durch nam exercitati sunt übersetzt. Er geht also von der eigentlichen Bedeutung des Wortes *ςρατευομαι* ab; ohne Zweifel, weil er die feine Spötterei nicht einsah, und daher nicht begreifen konnte, wie es im Ernste folge, daß die Zuschauer deßwegen nicht mehr unwissend seyn sollten, weil sie mit im Kriege gewesen wären. Ich zweifle aber sehr, ob man *ςρατευομαι* in dieser figürlichen passiven Bedeutung finde, da es bloß geübt werden heiße. Der Scholiast, dessen Worte ich angeführt habe, ist ausdrücklich für die eigentliche Bedeutung, ob es gleich leicht seyn kann, daß Berglern eben derselbe Scholiast verführt hat. Denn über die nächst vorhergehenden Worte *ουκ ἐθ' οὑτω ταυτ' ἐχει* macht er folgende Glosse: *ὡς των Αθηναιων προτερον οὐχ ὁμοιως γεγυμνασμενων ἐν τοις ποιητικοις σοφισμοις.* Bergler hat also geglaubt, daß das folgende *ἐςρατευμενοι* hier durch *γεγυμνασμενοι* erklärt werde; und hierin hat er sich wohl geirrt. Ich muß überhaupt anmerken, daß verschiedene Stellen in den „Fröschen" aus einer genauern Kenntniß der damaligen Umstände in Athen weit besser zu erklären sind, als es den alten und neuern Auslegern sie uns zu erklären gefallen hat. Keiner, z. E., hat angemerkt, daß die ganze Parabasis des Chors zu Ende des zweiten Aufzuges auf die unglücklichen Befehlshaber geht, welchen die Athenienser den Proceß machten, weil sie die Leichname der in dem Arginusischen Treffen Gebliebenen, wegen eines einfallenden Sturms, nicht begraben lassen können. Die vornehmsten von ihnen waren bereits hingerichtet, und andere, denen man dabei weniger zur Last legen konnte, waren ohne Zweifel für *ἀτιμοι*, für unehrlich erklärt worden. Dieser Unehrlichen nun nimmt sich Aristophanes hier besonders an. Wenn man das weiß, so wird man sich nicht lange besinnen, wie eine zweifelhafte Stelle des Scholiasten daselbst eigentlich zu lesen sey. Aristophanes gedenkt nämlich eines gewissen Phrynichus, dem er das Unglück der gedachten Befehlshaber zuzuschreiben scheint. Die Scholiasten können sich nicht vergleichen, was für ein Phrynichus hier gemeint sey. Einer von ihnen aber sagt: *ἐγενετο δε ςρατηγος, ἐφ' οὑ πολλοι ἡμαρτον των*

Was die Philologen von den dramatischen Richtern der alten Griechen gesammelt haben, ist ein sehr weniges; und ich finde nicht, daß ein einziger den Unterschied zwischen den komischen und tragischen auch nur vermuthet habe. [1] Man wird also zufrieden seyn müssen, wenn ich ihn nur einigermaßen erhärtet und ins Licht gesetzt habe. Genug, daß ich gegen den Herrn Kind Recht behalte, und daß *των τραγῳδων κρισις* nicht ein *Wettstreit* unter Tragödienspielern, sondern der *Ausspruch*, das *Gericht* bei einem solchen Wettstreite heißt, und daß dieses, nicht jener, zum Andenken des Cimons eingeführt und beibehalten worden. Herr Kind übersetzt ferner: *κριτας μεν οὐκ ἐκληρωσε* durch „er getraute sich nicht, die Richter zu ernennen." Getraute sich nicht? Ja freilich, wenn er sie hätte *ernennen* müssen. Aber ernennt man die, über die man das Loos wirft? *Ουκ ἀφηκεν ἀυτους ἀπελθειν, ἀλλ' ὁρκωσας, ἠναγκασε καθισαι και κριναι, δεκα ὀντας, ἀπο φυλης μιας ἑκαςον* heißt ihm: „Er ließ sie nicht wieder weggehen, sondern nöthigte sie, daß sie nach geleistetem Eide die zehn Richter werden und den Ausspruch thun mußten, zumal da jeder dieser Feldherren aus einer der zehn Zünfte war." Daß sie die zehn Richter werden

So wäre ja meine obige Erklärung unrichtig! Aber zum Glück, daß es Plutarch nicht sagt; daß es Herr Kind auch sonst nicht erweisen kann. Der Umstand *δεκα ὀντας* war nicht ein Umstand, ohne welchen sie nicht die Richter hätten werden können; sondern ein neuer Umstand, den man in der Folge zum Andenken dieser Begebenheit um so viel lieber beibehielt, je ansehnlicher das Gericht dadurch ward. *Καϑισαι* steht hier auch nicht so gar vergebens, daß es der Uebersetzer hätte auslassen sollen. Denn wie Pollux sagt:[1] *τοις μεν μουσικοις* (*ἀγωσι*) *κριται καϑηνται, τοις δε γυμνικοις ἐφεςασι.*

Noch kann ich die Stelle des Plutarchs nicht verlassen. Ich habe oben (Seite 31) einen historischen Beweis versprochen, daß Aeschylus des Sophokles Lehrmeister nicht gewesen sey; und auf diese Stelle eben gründe ich ihn. Hier streiten Aeschylus und Sophokles mit einander; Sophokles, wie Plutarch weiter meldet, siegt, und Aeschylus wird so ungehalten darüber, daß er Athen verläßt. Wäre nun hier gar der Lehrmeister von seinem Schüler durch den ersten Versuch seines Schülers überwunden worden, würde das nicht ein Umstand gewesen seyn, der die Begebenheit ungleich merkwürdiger, der den Sieg des Sophokles ungleich größer gemacht hätte? Und würde ihn Plutarch wohl anzumerken vergessen haben? Aber er sagt nichts davon, und sein Stillschweigen wird zu einem Beweise des Gegentheils.

Hier sollte ich diese Anmerkung schließen. Doch ich habe ihr noch einen wichtigen Zusatz zu geben, den ich in dem Texte nicht versprochen habe. Das einstimmige Zeugniß des Plutarch und Eusebius wird durch ein drittes bestätigt, das, so viel ich weiß, zu diesem Zwecke noch von niemanden angeführt worden. Ich meine eine Stelle bei dem ältern Plinius. Er redet in dem 18ten Buche seiner „Naturgeschichte,“[2] von der verschiednen Güte des Getreides in verschiednen Ländern, und schließt: Hæ fuere sententiæ Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Græcia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta, in fabula

[1] Lib. III. cap. 30. p. m. 341.
[2] Sect. 12. T. II. Edit. Hard. p. 107.

Triptolemo, frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento canêre candido.

Nun ist zwar hier nicht ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele unseres Dichters die Rede; allein es stimmt die Epoche desselben mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus setzt, so genau überein, daß man nicht wohl anders als diesen Triptolemus selbst für das erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich geschehen. Alexander starb in der 114ten Olympias; 145 Jahre betragen 36 Olympiaden und ein Jahr; und diese Summe von jener abgerechnet, giebt 77. In die 77ste Olympias fällt also der Triptolemus des Sophokles; [1] und da in eben diese Olympias, und zwar in das letzte Jahr, wie wir gesehen haben, auch das erste Trauerspiel desselben fällt: so ist der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerspiele eins sind.

So ungezwungen sich dieses ergiebt, so sehr hat mich die Anmerkung befremdet, welche Harduin über die Stelle des Plinius macht. Er schreibt nämlich: Egit ergo Sophocles eam fabulam Olymp. LXXXVIII anno quarto, ætatis suæ vice-

der 73sten Olympias geboren. Und man glaube ja nicht, daß alle diese Unrichtigkeiten vielleicht mit der besondern Berechnung des Plinius (Pliniano calculo) bestehen könnten. Diese besondere Berechnung des Plinius betrifft bloß das Jahr nach Erbauung der Stadt Rom, welches ihn Harduin in das 4te der 9ten Olympias setzen läßt, anstatt daß es nach der gemeinen Rechnung in das 4te der 6ten fällt. Wenn also in der Anmerkung des Harduins nicht alle Zahlen verdruckt sind, so muß er gar nicht nachgeschlagen, gar nicht gerechnet haben.

Die Anmerkung, welche der Pater über das Trauerspiel selbst macht, ist nicht minder seltsam: In ea fabula, sagt er, Ceres Triptolemum edocet, quantum terrarum necesse sit peragrari seminandis a se datis frugibus, Italiamque præ cæteris laudat. *Vide Dionys. Hal. lib. I. Antiq. Rom.* Sollte man aus diesen Worten nicht schließen, der Triptolemus des Sophokles müsse noch vorhanden seyn, und das ganze Stück laufe auf weiter nichts, als diesen Unterricht der Ceres hinaus? Der Pater redet seinem Währmanne ohne Ueberlegung nach. Denn Dionysius von Halicarnäß braucht am angezogenen Orte weiter nichts als diesen Umstand aus dem Triptolemus; und wenn Er im Präsens davon spricht, so ist es ganz etwas anders, als wenn es Harduin thut.

(K)

Zugleich der Schauspieler — diese Gewohnheit ab.) Der ungenannte Biograph: *Καταλυσας την ὑποκρισιν του ποιητου δια την ἰδιαν ἰσχνοφωνιαν· παλαι γαρ και ὁ ποιητης ὑπεκρινετο.* Eine schwache Stimme war ein Fehler, der vor Alters einen Mann zum Schauspieler weit untauglicher machte, als heut zu Tage, da wir jene großen Schauplätze nicht mehr zu füllen haben. Das Unvermögen hielt ihn also vom Theater zurück, und nicht die Verächtlichkeit der Profession. Denn den Griechen war keine Geschicklichkeit verächtlich, die ihnen Vergnügen machte. So oft unser Dichter auch daher andere Talente zeigen konnte, auf welche seine schwache Stimme keinen Einfluß hatte, bestieg er die Bühne; welches sich nicht undeutlich aus zwei Beispielen schließen läßt, die man uns ausdrücklich davon aufbehalten hat. In dem Thamyris nämlich ließ er sich

auf der Cither hören, und in der Nausikaa zeigte er sich als Tänzer.

In dem Thamyris ließ er sich auf der Cither hören. Athenäus:[1] τον Θαμυριν διδασκων ἀυτος ἐκιθαρισεν. Und der ungenannte Biograph: φασι δε ὁτι και κιθαραν ἀναλαβων ἐν μονῳ τῳ Θαμυριδι ποτε ἐκιθαρισεν. Thamyris war jener thracische Virtuose,[2] der es wagen durfte, die Musen selbst zu einem Wettstreite aufzufordern. Er ward überwunden, und die Musen machten ihn, zur Strafe seiner Vermessenheit, blind. Das war der Inhalt des Sophokleischen Trauerspiels; und ohne Zweifel ließ sich der Dichter in der Person des Thamyris selbst, auf der Cither hören. Nicht daß er deßwegen die ganze Rolle des Thamyris gespielt hätte: er hatte vielleicht nicht einmal nöthig, auch nur in die Cither zu singen. Denn dieser Thamyris, welchen Umstand uns der ältere Plinius[3] von ihm aufbehalten hat, war der erste, der die Cither als ein von der Stimme unabhängendes Instrument behandelte, und sie, ohne darein zu singen, spielte. Hatte nun Sophokles diesen Umstand anzubringen gewußt, so konnte ihn seine schwache Stimme nicht hindern, Thamyris an derjenigen Stelle selbst zu seyn, wo er

man mir, noch einen andern Zug daraus muthmaßen zu dürfen. Diesen nämlich: daß die Bestrafung des Thamyris auf der Bühne geschehen; daß er vor den Augen der Zuschauer blind geworden. Ich gründe meine Muthmaßung auf eine Stelle des Pollux, in die sich seine Ausleger gar nicht zu finden gewußt haben. Pollux [1] gedenkt verschiedener tragischen Masken, die von einer besondern Art gewesen, und sagt unter andern, daß die Maske des Thamyris zweierlei Augen gehabt habe; *τον μεν γλαυκον ὀφθαλμα, τον δε μελανα*. Jungermann macht hierüber folgende offenherzige Anmerkung: Thamyri vero cur oculum glaucum, et alterum nigrum in scena affingi ait? Constat quidem ex Apollodori lib. I. Thamyrin *περι μουσικης* cum Musis congressum: quem victum *των ὀμματων και της κιθαρῳδιας* illæ *ἐςερησαν*. Sic itaque prorsus excœcarunt. Cur itaque discolori altero utro introducebatur oculo? Libenter nostram ignorantiam fatemur, quam ut diu taciti foveamus causæ non est, cum sic forte nec ipsi, nec alii, qui juxta nos ignorant, edoceamur ab iis qui sciunt. Daß auch ich jetzt unter denjenigen bin, die es wissen, habe ich vornehmlich dem Du Bos [2] zu danken; und das Räthsel löset sich so auf. Die alten Schauspieler, wie bekannt, spielten in Masken, welche nicht allein das Gesicht, sondern den ganzen Kopf bedeckten. Diese Masken hatten die Unbequemlichkeit, daß sie der Abänderungen nicht fähig waren, welche die abwechselnden Leidenschaften in den Zügen des Gesichts verursachen. Die kleinern von diesen Abänderungen waren für ihre Zuschauer zwar ohnedem verloren, indem diese größten Theils viel zu weit absaßen, als daß sie selbige auch auf einem wirklichen Gesichte hätten erkennen können. Die größern aber, welche dem Gesichte eine ganz andere Farbe, allen Muskeln desselben eine ganz andere Lage geben, und von sehr weitem zu erkennen sind, auch diese größern, sage ich, den Augen der Zuschauer verweigern, würde keine geringe Verkümmerung ihres Vergnügens, und eine Vernachlässigung des sichersten Mittels, einen Eindruck auf sie zu machen, gewesen seyn.

[1] Lib. IV. c. 19. p. m. 434.

[2] Du Bos von den theatralischen Vorstellungen der Alten. Man sehe das dritte Stück meiner „Theatralischen Bibliothek," S. 185.

Was thaten sie also? Eine Stelle des Quintilian [1] kann es uns sehr deutlich lehren: In Comœdiis — pater ille cujus præcipuæ partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto, altero composito est supercilio; atque id ostendere maxime latus actoribus moris est, quod cum iis, quas agunt, partibus congruat. Die Maske, sagt Quintilian, desjenigen Vaters, der in der Komödie bald linde bald strenge seyn mußte, war getheilt; die eine Hälfte zeigte ein glattes, heiteres Gesicht, die andere ein finsteres, gerunzeltes Gesicht; war der Vater jetzt linde, so wies der Schauspieler den Zuschauern die heitere Hälfte, und mußte er auf einmal streng und zornig werden, so wußte der Schauspieler eine so ungezwungene Wendung zu machen, daß der Zuschauer die finstere Hälfte zu sehen bekam. Wie es mit der Maske dieses Vaters war, so war es unfehlbar mit den Masken aller Personen, die in der Geschwindigkeit vor den Augen der Zuschauer ein verändertes Gesicht zeigen mußten, und also nicht Gelegenheit hatten, hinter der Scene ihre ganze Maske zu verwechseln. Nun nehme man an, daß auch Thamyris in diesem Falle war, und die Worte des Pollux sind erklärt. Jetzt war Thamyris noch sehend, und der Schauspieler zeigte die-

für ein Gebäude gewesen, wie sie vorher geheißen, wo sie gestanden,[1] das ist genugsam bekannt. Sie hatte ihren Beinamen Poecile, die bunte, von den Gemälden erhalten, mit welchen sie vornehmlich Polygnotus ausgeziert hatte.[2] Diese Gemälde stellten die Götter und Helden der Athenienser vor; und es ist nicht unwahrscheinlich, daß Polygnotus, der kein gedungener Künstler war, sondern bloß um die Ehre arbeitete, auch noch lebenden verdienten Männern die Schmeichelei werde gemacht haben, ihre Bildnisse mit anzubringen. Dem ungeachtet aber ist wohl schwerlich das Bildniß des Sophokles von der Hand dieses Künstlers gewesen. Ich schließe dieses aus folgendem Umstande, den uns Plutarch aus der scandalösen Chronik der damaligen Zeit aufbehalten hat.[3] Polygnotus liebte die Elpinice, die Schwester des Cimons; und ohne Zweifel war seine Liebe eben in dem stärksten Feuer, als er die Trojanerinnen in der gedachten Stoa malte, denn einer von ihnen, der Laodice, gab er das Gesicht seiner Geliebten. Wird Elpinice damals schon alt, schon verheirathet gewesen seyn? Schwerlich wohl. Aber zu der Zeit, als Sophokles mit durch den Ausspruch ihres Bruders für sein erstes Trauerspiel den Preis erhielt, muß sie schon beides gewesen seyn, wenn man sie auch noch so viel jünger als den Cimon annimmt. Und folglich malte Polygnotus die gedachte Stoa zu einer Zeit, als Sophokles noch gar nicht bekannt seyn konnte, als wenigstens seine tragischen Verdienste noch nicht so

[1] Menage *(In Diogenis Laertii Lib. VII. Segm. 5.)* merkt aus dem Lucian an, daß diese Stoa auf dem Marktplatze gelegen. Ich bediene mich dieser Bemerkung, die Verse des Melanthius beim Plutarch (im „Leben Cimons" S. 481) daraus zu erläutern, wo gesagt wird, daß Polygnotus unentgeltlich

— — — *Θεων ναους ἀγοραν τε*

Κεκροπιαν — — — — —

ausgeschmückt habe. Wie man einen Marktplatz mit Gemälden ausschmücken könne, ist nicht wohl zu begreifen. Es sind also hier die öffentlichen Gebäude auf diesem Marktplatze, und besonders die gedachte Stoa zu verstehen.

[2] *C. Plinius* Natur. Histor. Lib. XXXV. 35.

[3] Im Leben Cimons S. 480.

fest gestellt seyn konnten, daß sie diese öffentliche Ehre verdient hätten. Vielleicht also war sein Bildniß von dem Micon, von welchem es aus dem ältern Plinius bekannt ist, daß ihm die Athenienser nach dem Polygnot einen Theil dieser Stoa auszumalen gaben.

In der Nausikaa zeigte sich Sophokles als Tänzer. Athenäus:[1] *ἀκρως δε ἐσφαιρισεν ὁτε την Ναυσικααν ἐθηκε.* Ich sage, er zeigte sich als Tänzer, und die Worte meines Währmannes scheinen eigentlich doch weiter nichts zu sagen, als daß Sophokles in der Nausikaa den Ball vortrefflich geschlagen: *ἀκρως ἐσφαιρισεν.* Allein die Sphäristik oder das Ballschlagen und alle verschiedene Arten desselben, war bei den Alten ein Theil der Orchestik, als welche alle körperliche Uebungen in sich begriff, wo die Bewegungen nach einer gewissen Eurhythmie, nach dem Takte, geschehen mußten. Das ist zu bekannt, als daß ich mich dabei aufhalten sollte. Die Frage wird also nur hier seyn: was war das für ein Stück, in welchem Ball gespielt ward? Wer seinen Homer inne hat, dem kann unmöglich die Tochter des Alcinous, des Königs der Phäacier, unbekannt seyn.[2] Ulysses war an das Ufer von Scheria geworfen;

Sie schlagen Ball, und Nausikaa selbst macht den Anfang. Nun will Minerva, daß Ulysses erwache. Die Prinzessin wirft; der Ball nimmt einen falschen Flug; er fällt in einen tiefen Graben; die Mägde schreien, und Ulysses erwacht. Er entschließt sich kurz, auf das Geschrei zuzugehen. Aber er ist nackt, splitternackt; und es war ein weibliches Geschrei! Was thut der Mann, dem nie in der Noth ein weiser Rath gebrach?

Ἐκ πυκνης δ' ὑλης πτορθον κλασε χειρι παχειῃ
Φυλλων, ὡς ρυσαιτο περι χροΐ μηδεα φωτος.
Βῃ δ' ἱμεν, ὡςε λεων ὀρεσιτροφος, ἀλκι πεποιθως
Ος' ειδ' ὑομενος και ἀημενος, ἐν δε ὁι ὀσσε
Δαιεται· ἀυταρ ὁ βουσιν ἐπερχεται, ἠ ὀϊεσσιν
Ηε μετ' ἀγροτερας ἐλαφους· κελεται δε ἑ γαςηρ,
Μῃλων πειρησοντα και ἐς πυκινον δομον ελθειν.

Welch ein Gemälde! Welch eine Vergleichung![1] So kömmt der

Nausikaa singen, wo ich sie nur tanzen sehe. Sie hat aus der Acht gelassen, daß *μολπη* nicht bloß cantus, sondern eben so oft tripudium, saltatio heißt, wegen des beiden gemeinschaftlichen Takts. *Ηρχετο μολπης* heißt aber daher hier weiter nichts, als „sie fing das Spiel an." Ich finde, daß Burette, in seiner Abhandlung von der Sphäristik der Alten (Mémoires de Littérature des Inscriptions et h. L. T. I. p. 155.) den nämlichen Fehler macht. Denn er übersetzt: pendant que la Princesse de son côté les animait par son chant.

1 Man erlaube mir über dieses Gleichniß, das ich für eines der schönsten im Homer halte, eine kleine Ausschweifung. Es hat seine Tadler gefunden; aber seine Vertheidiger scheinen mir den rechten Punkt nicht getroffen zu haben. Man lese nur, was Clarke in seiner Ausgabe darüber anmerkt. „Fuerunt qui Ulyssem hoc loco, viribus defectum, „procellaque pene enecatum, leoni fero parum apte comparari cre- „diderint. *Eustathius* vim similitudinis in eo consistere existimat, „quod Ulysses puellis Nausicaæ comitibus, haud minus quam leo, „terribilis apparuerit." *Ὁτι τον Ὀδυσσεα γυμνον ὀντα και δυσπροσιτον δια τουτο φανηναι μετα βλοσυροτητος μελλοντα ταις κοραις, λεοντι παραβαλλει, ειπων· „Βη δ' ἱμεν, ὡςε λεων, κ. τ. λ." Ἐιτα δεικνυς ὡς οὐ προς την Ὀδυσσεως ἀνδριαν ἡ παραβολη, ἀλλα προς την εκπληξιν, ἡν ἐξ ἀυτου ἀι γυναικες επαθον, επαγει·* (v. 137.) „*Σμερδαλεος δ' ἀυτῃσι φανη*, etc. — Domina *Dacier* leoni eum ideo

nackte, fürchterliche Mann auf sie zu. [1] Die Mädchen schreien und fliehen. Die einzige Nausikaa bleibt stehen, und erwartet ihn; und so weiter. — Aber was sind das für Auftritte für ein Trauerspiel? „Sophokles," sagt die Frau Dacier, [2] „hatte aus

comparari arbitratur, quia audito puellarum strepitu, hominibusne mitibus an crudelibus occursurus esset, ignarus, ex arbusto nudus animoque intrepido egrederetur. Mihi in eo potius consistere videtur comparationis vis, tum quod Ulysses mari humidus, totusque spuma fœdatus, leoni agresti procellisque afflicto, *Ὃς εἶσ' ὑόμενος καὶ ἀήμενος*, similis dicatur; tum quod necessitate coactus (v. 136.) ex arbusto puellis timidis sese nec opinato ostenderit, ipsisque (uti observat *Eustathius*) fugam et terrorem haud minorem, quam leo ferus ovibus aut hinnulis imbecillibus incusserit. — Recht gut; alle die verschiedenen Aehnlichkeiten, welche die Dacier, Eustathius und Clarke angeben, sind augenscheinlich; wird aber dadurch jene Unähnlichkeit gerettet, welche die Tadler zwischen einem abgematteten, wehr- und waffenlosen Manne und einem Löwen finden, der sich auf seine Stärke verläßt? *ἀλκὶ πεποιθώς*. — Es ist wahr, Homer verliebt sich oft ein wenig in seine Gleichnisse, und malt sie nicht selten mit Zügen aus, die sich auf das Verglichene nicht anwenden lassen, und nur das Bild lebhafter und individueller zu machen dienen. Kann das aber der Fall hier

„diesem homerischen Stoffe eine Tragödie gemacht, die sehr wohl „aufgenommen ward. Ich wünschte, daß uns die Zeit dieses „Stück aufbehalten hätte, damit wir sehen könnten, wie weit es „die Kunst mit einem solchen Stoffe bringen kann." Ich wünschte es gleichfalls: Aber würde es wohl auch eine wirkliche Tragödie seyn. Ich glaube schwerlich; sondern es würde allem Ansehen nach ein satyrisches Drama seyn. Ich kann zwar nicht sagen, daß es als ein solches von den alten Schriftstellern, die seiner gedenken angeführt werde; aber der komisch-tragische Inhalt ist allzusehr für meine Muthmaßung, von welcher ich finde, daß sie auch die Muthmaßung des Casaubonus gewesen ist.[1] Die Odyssee war überhaupt eine reiche Vorrathskammer für die satyrischen Schauspiele. Das einzige Stück, welches uns von dieser Gattung übrig geblieben ist, des Euripides Cyklops, ist, wie bekannt, gleichfalls daraus entlehnt. Der Charakter des Ulysses selbst machte ihn zu einer satyrischen Person sehr bequem. Ich setze voraus, daß meinen Lesern das Wesen dieses Drama bekannt ist, von welchem wohl zu wünschen wäre, daß es ein

une Tragédie sur ce sujet d'Homère, qu'il appellait Πλυντριας, et où il représentait Nausicaa à ce jeu. Cette pièce réussit fort. Je voudrais bien que le temps nous l'eut conservée, afin que nous vissions ce que l'art pouvait tirer d'un tel sujet. Die Πλυντριαι, oder „Wäscherinnen" des Sophokles werden vom Pollux angeführt; und es ist allerdings aus diesem Titel zu schließen, daß der Inhalt die Geschichte der Nausikaa gewesen, und daß es vielleicht Nausikaa oder „die Wäscherinnen" geheißen habe; dergleichen doppelte Titel bei den Alten nichts seltenes sind. Dem ungeachtet würde die Frau Dacier besser gethan haben, es hier unter seinem gewöhnlichen Titel, Nausikaa, anzuführen. Woher sie den Umstand hat, „daß es viel Beifall gefunden," kann ich nicht sagen. Ich fürchte, es ist ein bloßer Zusatz ihrer gütigen Vermuthung, den ich unterdeß eben so wenig zu bestätigen als zu bestreiten Lust habe.

[1] *Ναυσικαα* — — tota fuit Homerica, et satyricis dramatibus annumeranda, judice *Casaubono*, sagt Fabricius in seinem Verzeichnisse der verlorenen Stücke des Sophokles. Es muß sich dieses auf eine Stelle des Casaubonus in seinen Anmerkungen zum Athenäus beziehen, denn in seinem Buche, De Poesi satyrica, erwähnt er der Nausikaa unter den satyrischen Stücken des Sophokles nicht.

Genie unter uns ganz wiederherstellen wollte. Die Tragicomödie war in dieser Absicht ein sehr mißlungener Versuch.

(L)

Er machte in seiner Kunst verschiedene Neuerungen, deren zum Theil Aristoteles gedenkt.) *Πολλα ἐκαινουργησεν ἐν τοις ἀγωσι.* Es ist hier nicht von den Verbesserungen die Rede, durch die Sophokles die Tragödie selbst ihrem Wesen und ihrer Vollkommenheit näher brachte; sondern bloß von den Neuerungen und Zusätzen, die er in der Kunst sie aufzuführen machte. Und die Geschichte dieser Kunst faßt Aristoteles im vierten Capitel seiner Dichtkunst in folgender Beschreibung kürzlich zusammen: *Και πολλας μεταβολας μεταλαβουσα ἡ Τραγῳδια ἐπαυσατο, ἐπει ἐσχε την ἑαυτης φυσιν. Και το τε των ὑποκριτων πληθος, ἐξ ἑνος ἐις δυο πρωτος Ἀισχυλος ἠγαγε, και τα του Χορου ἠλαττωσε, και τον λογον πρωταγωνιϛην παρεσκευασε· τρεις δε, και σκηνογραφιαν Σοφοκλης.* Den besten Kommentar über diese Worte des Aristoteles giebt eine Stelle des Diogenes Laertius, wo er die Geschichte der Weltweisheit mit der Geschichte der Tragödie vergleicht: *ὡσπερ δε το παλαιον ἐν τῃ τρα-*

Es war aber darum nicht nothwendig, daß das ganze Drama nicht mehr als zwei Personen haben mußte; denn der Deuteragonist konnte derselben gar wohl mehr als Eine vorstellen, wenn sie nur nicht mit einander zugleich erscheinen durften. Aber mit einander zusammen sprachen in dem ganzen Drama deren nicht mehr als zwei. Endlich fand Sophokles, daß auch dieses noch zu einförmig war. Er fügte also die dritte Person hinzu, welche *τριταγωνιςης* hieß.[1]

Dieser *τριταγονιςης* ist also die erste Neuerung, die dem Sophokles in der obigen Stelle des Aristoteles zugeschrieben wird. Es äußern sich aber hiebei verschiedene Schwierigkeiten und Widersprüche. Wir wollen zuerst den Barnesius (im Leben des Euripides vor s. Ausgabe, S. XXXVI.) hören: Nam licet *Aeschylus* in principio *Promethei* sui *Robur* et *Vim* et *Prometheum* et *Vulcanum* simul inducat, non ibi nisi duo tantum personæ loquuntur, hoc est *Robur* et *Vulcanus;* nec enim *Prometheus* prius loqui incipit, quam cæteri illi, opere absoluto, abierint, et priori scenæ finem fecerint. Es wäre gut, wenn es keinen andern Auftritt von drei Personen beim Aeschylus gäbe, als diesen. Allein man höre den Dacier (in seinen Anmerkungen über das vierte Capitel der Aristot. Dichtk.), welcher ohne Zweifel den Aeschylus besser gelesen hatte: Ce qu'Aristote dit ici, que Sophocle ajouta un troisième Acteur aux deux d'Eschyle, pourroit faire croire qu'il n'y a jamais eu que deux Acteurs dans les pièces de ce dernier; cependant dans une scène de ses Coëphores, on voit Oreste, Pylade et Clytemnestre parler ensemble, et dans une autre de ses Eumenides, on voit Minerve, Oreste et Apollon. Il est vrai que l'un des trois dit peu de chose; mais cela suffit pour faire voir qu'Eschyle n'a

[1] Hiezu brauchten keine besondere Leute zu seyn; und Demosthenes wirft es dem Aeschines mehr als Einmal vor, daß er in seiner Jugend diese dritten Rollen gespielt habe. — Unmöglich kann aber Gyraldus gewußt haben, was *τριταγωνιςης* heiße, wenn er schreibt: Tres autem histriones primus Sophocles instituisse perhibetur, et eam, quæ *τριταγωνιςη* dicitur. Er scheint die Worte des Suidas übersetzt zu haben; aber woher er das Femininum *τριταγωνιςη* hergenommen hat, das mag Gott wissen.

pas entièrement ignoré, que la scène pouvoit souffrir trois Acteurs différents du chœur. Comment donc Aristote peut-il attribuer cette invention à Sophocle? Seroit-ce parceque Sophocle s'en sert plus ordinairement? Je ne saurois le croire. Quand Eschyle fit ses Coëphores et ses Eumenides, il y avoit plus de douze ans qu'il voyoit des pièces de Sophocle, où il prit ce troisième Acteur que Sophocle avoit ajouté.

Das läßt sich hören. Dem ungeachtet wollte ich lieber seinen ersten Grund annehmen; nämlich, daß Sophokles deßwegen der Erfinder des dritten Schauspielers genannt werde, weil er sich dessen in allen Stücken bediente, was beim Aeschylus nur ein seltener Fall war.

Denn es muß schon bei den Alten selbst streitig gewesen seyn, ob man diese Erfindung dem Aeschylus oder dem Sophokles zuschreiben solle. Ein altes Leben des erstern, welches Robortellus seiner Ausgabe vorgesetzt hat, sagt ausdrücklich, die Einführung des dritten Schauspielers sey vom Aeschylus geschehen. Ja, noch mehr, Aristoteles selbst muß sich an einer andern Stelle für den Aeschylus hierin erklärt haben. Denn wenn Themistius [1] in seiner Rede, ὑπεο του λεγειν, ἢ πως τω φιλοσοφω

Και ἀυτος ἠρξε του δραμα προς δραμα ἀγωνιζεσθαι· ἀλλα μη τετραλογιαν. Ich verweile jetzt nur bei dieser letzten Neuerung des Sophokles in seiner Kunst. „Er fing es zuerst an, daß Drama gegen Drama um den Preis stritt, und nicht die ganze Tetralogie."

Die tragischen Dichter stritten damals beständig mit vier Stücken zugleich um den Preis, wovon das letzte beständig ein satyrisches Stück war. Und diese vier Stücke zusammen hießen eine Tetralogie. So erzählt z. E. Aelianus (L. II. c. 8.), daß in der einundneunzigsten Olympiade Xenokles (den Aristophanes in seinen Fröschen anſticht, und von welchem der Scholiast daselbst anmerkt, daß er ein schlechter Poet gewesen sey, welcher der Allegorie gar zu sehr nachgehangen habe;) mit dem Euripides um den Preis gestritten. Xenokles habe den ersten Preis erhalten durch seinen Oedipus, Lykaon, Bacchä, und das satyrische Stück Athamas; Euripides aber den zweiten durch seinen Alexander, Palamedes, die Trojaner, und das satyrische Stück Sisyphus. — Aelianus wundert sich hierüber, und sagt, daß die Richter entweder unwissend oder bestochen gewesen seyn müßten, welches beides den Atheniensern keine Ehre macht.

Wenn Fabricius (Biblioth. Gr. L. II. c. 19.) unter dem Xenokles dieses Streites gedenkt, so schreibt er: cum Euripide certavit Olympiade LXXXI, und beruft sich auf den Aelian. Er muß aber in der Geschwindigkeit nur die lateinische Uebersetzung angesehen haben, welche prima supra octogesimam hat. Denn im Texte steht *κατα την πρωτην και ἑκτην 'Ολυμπιαδα*, und es ist ausgemacht, daß anstatt *ἑκτην*, *ἐννενηκοςην* zu lesen sey, wie Scheffer bei dieser Stelle bemerkt.

Diogenes Laertius sagt in dem Leben des Plato (L. III. §. 35.), wenn er von dessen Dialogen und ihrer Eintheilung redet: *Θρασυλος δε φησι και κατα την τραγικην τετραλογιαν ἐκδουναι ἀυτον τους διαλογους· όιον ἐκεινοι τετρασι δραμασιν ἠγωνιζοντο, Διονυσιοις, Ληναιοις, Παναθηναιοις, Χυτροις, ὡν το τεταρτον ἠν Σατυρικον. Τα δε τετταρα δραματα ἐκαλειτο Τετραλογια.* Es scheint also, daß es deßwegen allezeit vier Stücke waren, weil sie an den vier hier genannten Festen gespielt wurden. Dieß ist auch

die Meinung des Casaubonus (de Poes. Satyr. L. I. c. 5.), der daselbst überhaupt von den Tetralogien nachzulesen ist.

Sophokles aber muß diese Veränderung entweder sehr spät gemacht haben, oder sie muß nicht allen tragischen Dichtern zu gute gekommen seyn, wie das Exempel des Euripides in der obigen Stelle Aelians, und das Beispiel des Plato beweist, von welchem eben der Schriftsteller (L. 2. c. 30.) sagt, daß er gleichfalls mit einer ganzen Tetralogie um den Preis streiten wollte: *Ἐπεϑετο οὐν τραγῳδιᾳ, και δη και τετραλογιαν ἠργασατο. Και ἐμελλεν ἀγωνιεισϑαι, δους ἠδη τοις ὑποκριταις τα ποιηματα.* — Von dem Sohne des Euripides sagt der Scholiast des Aristophanes über die Frösche, v. 67: *Ὁυτω δε και ἁι Διδασκαλιαι φερουσι, τελευτησαντος Ἐυριπιδου, τον ὑιον ἀυτου δεδιδαχεναι ὁμωνυμως ἐν ἀςει Ἰφιγενειαν την ἐν Αυλιδι, Ἀλκμαιωνα, Βακχας.* Dieß war ohne Zweifel eine Trilogie, oder vielmehr eine Tetralogie, von welcher das satyrische Stück hier nur weggelassen ist. — Auch vom Philokles, der, laut dem Suidas, nach dem Euripides lebte, führt eben der Scholiast des Aristophanes eine Tetralogie an: *ἐν τῃ Πανδιονιδι Τετραλογια.* Obgleich dieß damit nicht

Damals aber war Aeschylus schon todt; und es war eins von den Stücken, die nach seinem Tode aufs Theater gebracht werden durften. Der Scholiast sagt von dem Agamemnon, welches das erste Stück in dieser Tetralogie ist, das Nämliche.

Sie wäre meiner Meinung also nicht zuwider, aber wohl eine andere, von welcher der Ungenannte unter der sechsundsiebenzigsten Olympiade, beim vierten Jahre sagt: *Αισχυλος τραγῳδοις ἐνικα Φινει, Περσαις, Γλαυκῳ Ποτνει, Προμηϑει.*

(N)

Zum Theil der ungenannte Biograph.) Ueber die Neuerungen, die Sophokles in seiner Kunst machte, drückt sich dieser Ungenannte so aus: „Er lernte die tragische Dichtkunst vom Aeschylus, und erfand viel Neues in der Vorstellung. Erstlich schaffte er es ab, daß der Dichter selbst sein Stück spielte (welches ehedem gewöhnlich war), weil er selbst eine allzu schwache Stimme hatte. Ferner vermehrte er die Personen des Chors von zwölf Personen auf funfzehn, und erfand den dritten Schauspieler. Man sagt auch, daß er selbst einmal die Zither genommen, und in dem Stücke Thamyris darauf gespielt habe; daher er denn auch in der bunten Gallerie[1] mit der Zither gemalt worden. Satyrus sagt, daß er auch den krummen Stab erfunden habe. Deßgleichen sagt Istrus, daß er die weißen Stiefeln erdacht habe, welche sowohl die Schauspieler, als die Personen des Chors tragen."

Was hier durch krummen Stab übersetzt ist, heißt im Griechischen *καμπυλη βακτηρια* — *Καμπυλη*, sagt Stephanus, heiße auch der krumme Stab, dessen sich die Jäger bedienen. *Βακτηρια* ist einerlei mit *το βακιρον*, baculus, scipio. Das letztere kommt sehr oft in des Euripides Phönizierinnen vor, wo der blinde Oedipus viel von seinem Stabe spricht; als v. 1710. 11:

Ποιϑι γεραιον ἰχνος τιϑημι;
Βακτρα προσφερ᾽ ὠ τεκνον.

[1] *Ποικιλη ϛοα* hieß einer von den bedeckten Gängen wegen der daselbst befindlichen vielen Gemälde.

Auch *βακτρευμα* kommt dort V. 1534. 35. vor, welches das Stützen auf dem Stabe bedeutet:

> *Τι μ' ὠ παρθενε βακτρευμασι τυφλου*
> *Ποδος ἐξαγαγες ἐις φως.*

Julius Pollux, B. IV. Cap. 18, *περι ὑποκριτων σκευης*, sagt von der Kleidung alter, bejahrter Personen: *γεροντων δε φορημα· καμπυλη, φοινικις ἡ μελαμπορφυρον ἱματιον, φορημα νεωτερων· πηρα, βακτηρια.* So ist die Stelle in der neuen Ausgabe des Hemsterhuis abgedruckt, und die lateinische Uebersetzung dabei ist: Senum autem indumentum vestis est retorta, purpurea, vel nigra aliqua. Purpurea vestis juniorum indumentum est. — *Φοινικις* wird durch vestis phœnicei coloris erklärt. Diese phönizische Farbe aber wird von dem Purpur bei den Alten allezeit auf das deutlichste unterschieden. Ich table also zuerst an dieser Uebersetzung, daß sie beides durch purpureus gegeben. Die Lacedämonier trugen *φοινικιδες* im Kriege, damit das Blut nicht so zu sehen seyn sollte. Die phönizische Farbe war also ohne Zweifel dunkelroth. — Vielleicht zwar, wie mir

aus Pindars Isthm. *β.* zu Anfange, die aber hier zum Theil ganz anders gelesen wird, als beim Pindar. — — *Το μεν τοι περι των κιβωτων του Σιμωνιδου λεγομενον*, u. s. f.

Ἀλλως. Ὁ Σιμωνιδης διεβεβλητο ἐπι φιλαργυριᾳ· και τον Σοφοκλεα οὐν δια φιλαργυριαν ἐοικεναι τῳ Σιμωνιδῃ· Λεγεται δε ὁτι ἐκ της ϛρατηγιας της ἐν Σαμῳ ἠργυρισατο. Χαριεντως δε πανυ ἀυτῳ λογῳ διεσυρε τους β' ἰαμβοποιους· μεμνηται ὁτι σμικρολογοι· ὁθεν ὁ Ξενοφανης κιμβικα ἀυτον προσαγορευει· μηποτε δε ἐδοκει Σοφοκλης περι τους μισθους και τας νεμεσεις ὀψε ποτε φιλοτιμοτερος γεγονεναι.

Und Florens Christianus in seinen Anmerkungen über eben dieß Lustspiel des Aristophanes: De Sophoclis avaritia non adeo res certa, cum postulatus olim a suis fuerit male administratæ rei familiaris. Tamen ferunt ex prætura, quam cum imperio in Samo gessit, grandem eum pecuniam conflasse. Unde Xenophanes vocavit eum *κιμβικα*. Est enim *κιμβιξ, ὁ λιαν μικρολογος περι τα χρηματα.* Origo *ἀπο των κιμβιων*, quæ sunt *σφηκιαι* vel *μελισσια* ab apibus, quas *parcas* recte Virgilius vocat. — Apud Athenæum quoque Chamæleon Simonidem vocavit *κιμβικα* et *ἀισχροκερδῃ*. Miror autem Aristophanis inconstantiam, qui maximum et prudentissimum poetam et theatri scenici principem ita perstringat et vellicet, quem opere maximo laudavit in *Nebulis.* Sane temperare sibi debuit ab hac scabie, præsertim cum tantus olim fuerit ei honos habitus vel ab hostibus, ut, cum bello Siculo multi captivi essent Athenienses, plerisque tamen parsum fuerit propter communicatas ipsis Sophocleas fabulas. Sed prisca comœdia Satyra fuit tota; et, quod diximus antea, *κακως λεγειν Ἀττικον ἐϛι μελι.* Nec amicis quidem parcebant comici.

Wider diese Stelle ist verschiednes zu erinnern. Erstlich soll Aristophanes in den Wolken den Sophokles ungemein gelobt haben. Das glaube ich nicht. Zweitens waren es die Verse des Euripides, welche den Athieniensern so gute Dienste leisteten, und nicht des Sophokles Trauerspiele.

(O)

Darin kommen die Zeugnisse der Alten alle überein, daß Sophokles von den Atheniensern zum Feldherrn sey ernannt worden. Aber wann dieses geschehen sey, und in welchem Kriege, wider wen dieser Krieg geführt sey, darin gehen sie sehr von einander ab.

Der ungenannte Biograph sagt: „Die Athenienser erwählten ihn in seinem 65sten Jahre zum Feldherrn, sieben Jahre vor dem peloponnesischen Kriege, in dem Feldzuge wider Anäa."

Ein andrer Ungenannter, von welchem wir eine Beschreibung der Olympiaden haben, sagt in derselben unter dem dritten Jahre der 85sten Olympiade fast mit den nämlichen Worten: „In dieses Jahr fällt der Krieg der Athenienser wider Anäa, in welchem der Tragödienschreiber Sophokles zum Feldherrn erwählt ward."

Nun nahm der peloponnesische Krieg in dem zweiten Jahre der 87sten Olympiade seinen Anfang; und das siebente Jahr vor diesem Kriege wäre das gedachte dritte der 85sten Olympiade. Dieses Datum also könnte, wegen des doppelten Zeugnisses, kaum in Zweifel gezogen werden. Allein wenn es damit seine Richtigkeit hat, so ist doch das nicht der Fall, daß Sophokles damals

Nun sagt der ungenannte Biograph, daß Sophokles unter dem Perikles Feldherr gewesen sey; und der Grammatiker Aristophanes sagt in seinem Inhalte der Antigone, daß es in einem Feldzuge wider die Samier gewesen sey. Nach dem Diodorus Sikulus aber zog Perikles gegen die Samier in dem vierten Jahre der 84sten Olympiade, als Timokles Archon war, welches der ungenannte Verfasser der Beschreibung der Olympiaden gleichfalls bestätigt.

Ja, der ganze Krieg wider Anäa scheint nur der Samier wegen unternommen zu seyn, weil die von Anäa mit dem benachbarten Samos in Bündniß standen. Denn Stephanus sagt: *Ἀναια — — ἐςι δε Καριας, ἀντικρυ Σαμου. Κεκληται ἀπο Ἀναιας Ἀμαζονος, ἐκει ταφεισης. — Το ἐθνικον, Ἀναιος.* Stephanus muß die Gränzen von Karien sehr weit ausdehnen, wenn Anäa Samos gegenüber gelegen haben soll. Nach der gewöhnlichen Eintheilung würde es eine Jonische Stadt seyn. Ueberhaupt aber sind die Gränzen zwischen Jonien und Karien bei den Alten sehr ungewiß.

Eben dieser Stephanus sagt: *Σαμος ἐπιφανης προς τῃ Καριᾳ νησος.* — Und Abrah. Berkel macht die Anmerkung: Nisi *Stephani* verba essent clariora quam *Thucydidis*, fluctuandum nobis foret, an Cariæ, an vero Samo hæc civitas esset attribuenda. Ejus verba L. IV. ita sunt constituenda, ut sensum ex iis elicias: *Και ἐδοκει ἀυτοις δεινον ἐιναι, μη ὡσπερ τα ἐν Ἀναιᾳ ἐπι τῃ Σαμῳ γενηται, ἐνθα ὀι φευγοντες των Σαμιων καταςαντες.* *Valla* hæc transtulit, quasi *Ἀναια* in Samo esset sita; cum debuisset vertere: *apud* vel *juxta* Samum: nam sic Græci dicunt *ἐπι τῳ ποταμῳ* et *ἐπι ταις θυραις.*

Anäa ist von Samiern, welche von den Ephesiern mit ihrem Könige Leogorus von der Insel vertrieben wurden, befestigt worden; und von da aus haben sie auch die Insel wieder erobert. — Pausanias sagt, daß Anäa *ἐν τῃ ἠπειρῳ τῃ περαν* in dem gegenüber gelegenen festen Lande gelegen habe.

Diese ganze Anmerkung gehört größtentheils dem Samuel Petit, der aus dem allen den Schluß zieht, daß Sophokles seine „Antigone" in dem dritten Jahre der 84sten Olympiade habe

aufführen lassen, und daß ihn die Athenienser zur Belohnung dafür das folgende Jahr zum Feldherrn ernannt haben, wie es Aristophanes ausdrücklich sagt. — Es wäre also neun Jahre vor dem peloponnesischen Kriege gewesen.

Wider die letzte Kritik des Petit wäre aber dieß einzuwenden, daß Perikles die Samier zweimal überwunden hat, und daß Sophokles erst bei dem zweiten Feldzuge Feldherr geworden, welches denn in das dritte Jahr der 85sten Olympiade fallen würde.[1]

Wenn Strabo in seinem vierzehnten Buche (S. 446 der Almelov. Ausg.) von der Insel Samos redet, so sagt er: *Ἀθηναιοι δε προτερον μεν πεμψαντες ςρατηγον Περικλεα, και συν ἀυτῳ Σοφοκλεα τον ποιητην, πολιορκιᾳ κακως διεθηκαν ἀπειθουντας τους Σαμους· ὑςερον δε και κληρουχους ἐπεμψαν τρισχιλιους, ἐξ ἑαυτων, ων ἠν και Νεοκλης ὁ Ἐπικουρου του φιλοσοφου πατηρ.*

Was Plutarch im „Nicias" von dem Sophokles sagt, ist vielleicht falsch, und er hat den Dichter Sophokles mit dem andern Sophokles verwechselt; so, wie er in dem Leben des Perikles den Feldherrn Thucydides mit dem Geschichtschreiber verwechselt zu haben scheint.

imperio adjecerunt. — Justinus, als ein Epitomator, preßt die Zeiten hier gewaltig zusammen, wie man aus dem zweiten Buche des Diodorus Sikulus sieht. Der Feldzug des Perikles wider die Lacedämonier geschah schon eine geraume Zeit früher, als der wider die Samier.

(Q)

Die Zahl aller seiner Stücke wird sehr groß angegeben.) Suidas sagt, er habe 123 Stücke spielen lassen; nach einigen aber noch weit mehrere: *ἐδιδαξε δε δραματα ρκγ᾽. ὡς δε τινες, και πολλω πλειω.* — Der Ungenannte sagt, dem Grammatiker Aristophanes zufolge, daß sich ihre Anzahl auf 130 belaufen habe.

(R)

Von den andern ist wenig mehr übrig, als der Titel.) Diese sind:

Ἀθαμας.

Sophokles hat zwei verschiedene Tragödien dieses Namens geschrieben. Vielleicht war der Inhalt der einen die klägliche Raserei des Athamas, welche Ovid im vierten Buche seiner Verwandlungen beschreibt. Juno ließ ihn, vornehmlich aus Haß gegen seine Gemahlin, die Ino, rasend machen. In dieser Raserei glaubte er auf der Jagd zu seyn, und eine Löwin mit zwei Jungen zu verfolgen:

> Utque feræ sequitur vestigia conjugis amens,
> Deque sinu matris ridentem et parva Learchum
> Brachia tendentem rapit, et bis terque per auras
> More rotat fundæ, rigidoque infantia saxo
> Discutit ossa ferox.

Mit dem andern Sohne, Melicertes, floh die gleichfalls rasende Ino davon, und stürzte sich mit ihm von einem Felsen ins Meer. — Die Alten stellten den Groll der Götter gegen große Personen und Familien auf ihren Bühnen gern vor. Und was kann in der That schrecklicher seyn, als der unversöhnliche Haß eines allmächtigen Wesens?

Von dem Inhalte des zweiten Trauerspiels dieses Namens wissen wir etwas mehr. Aus einer Stelle des Aristophanischen

Scholiasten, in den Wolken, erhellt nämlich, daß es die Opferung des Phrixus betroffen habe. Die Tragödie hat können vortrefflich seyn, denn die Geschichte ist ungemein, und sehr werth, von einem neuen Dichter behandelt zu werden. Sie ist diese: Vor der Ino hatte Athamas die Nephele zur Gemahlin gehabt, mit welcher er den Phrixus und die Helle gezeugt hatte. Die rachgierige Juno gab der Ino in den Sinn, diese Kinder aus dem Wege zu räumen. Es war eben eine große Theurung, und das delphische Orakel hatte man um Rath gefragt. Ino bestach den Gesandten, welcher den Ausspruch des Orakels holen mußte; und dieser gab vor, das Orakel habe befohlen, den Phrixus zu opfern. Der Vater, wie natürlich, will durchaus nicht darein willigen. Das Volk dringt darauf. Der Prinz selbst verlangt, daß der Wille des Orakels an ihm vollzogen werde. Die Großmuth des Phrixus rührt den Abgesandten. Er entdeckt den Betrug. Athamas ergrimmt; liefert dem Phrixus die Ino in die Hände, um sich nach eignem Gutbefinden an ihr zu rächen. Der edle Phrixus verzeiht ihr. — Ich erzähle die Geschichte nicht völlig so wie sie sich zugetragen haben soll, und wie sie Apollodor und Hygin erzählen; sondern so, wie ich sie zu brauchen gedächte.

gewesen seyn. Nach der abscheulichen Mahlzeit, die ihm sein Bruder bereitete, floh er nach Sicyon. Und hier war es, wo er, auf Befragung des Orakels, wie er sich an seinem Bruder rächen solle, die Antwort bekam, er solle seine eigene Tochter entehren. Er überfiel diese auch unbekannter Weise; und aus diesem Beischlafe ward Aegisth, der den Atreus hernach umbrachte, erzeugt. — Die Verzweiflung einer geschändeten Prinzessin! Von einem Unbekannten! In welchem sie endlich ihren Vater erkennt! Eine von ihrem Vater entehrte Tochter! Und aus Rache entehrt! Geschändet, einen Mörder zu gebären! — Welche Situationen! welche Scenen!

(S)

Den Preis hat er öfters davon getragen.) Suidas sagt, vierundzwanzigmal; Diodorus Sikulus hingegen, achtzehnmal; und der ungenannte Biograph: „Den Preis hat er zwanzigmal davon getragen, wie Karystius sagt. Sehr oft hat er den zweiten Preis, niemals aber den dritten, erhalten."

(X)

Der Vorzug, welchen Sokrates dem Euripides ertheilte, ist der tragischen Ehre des erstern weniger nachtheilig, als er es bei dem ersten Anblicke zu seyn scheint.) Die Stelle ist beim Plato de Republ. L. VIII. p. 568, ed. *Steph.* — — Daß allerdings Plato den Vers:

Σοφοι τυραννοι των σοφων συνουσιᾳ

deßwegen dem Euripides beigelegt habe, weil er glaubte, alle schöne Sprüchelchen müßten in den Werken dieses Dichters stehen, werde ich unten (in KK) wahrscheinlich genug zeigen.

Die Stelle von der Einheit Gottes steht nicht allein beim Eusebius, sondern auch beim Clemens Alexandrinus; [1] aber etwas verändert:

Ἑις ταις ἀληθειαισιν ἑις ἑςιν Θεος,
Ὁς οὐρανον τ' ἐτευξε, και γαιαν μακρην,
Ποντου τε χαροπον οἰδμα, κἀνεμων βιας·
Θνητοι δε, πουλυκερδιᾳ πλανωμενοι,

[1] *Λογ. Προτρεπτ.* p. m. 26.

Ἱδρυσαμεσθα πηματων παραψυχην
Θεων ἀγαλματ᾽ ἐκ λιθινων ἠ ξυλων ἠ χαλκεων
Ἠ χρυσοτευκτων, ἠ ἐλεφαντινων τυπους·
Θυσιας τε τουτοις και κενας πανηγυρεις
Νεμοντες· ὁυτως ἐυσεβειν νομιζομεν.

Auch Justinus Martyr führt diese Verse, S. 19, gleichfalls mit einigen Veränderungen, an. — Clemens sagt darüber: *οὑτοσι μεν ἡδη και παρακεκινδυνευμενως ἐπι της σκηνης την ἀληθειαν τοις θεαταις παρεισηγαγεν.*

(Z)

Er starb in dem dritten Jahre der dreiundneunzigsten Olympias.) Beim Suidas steht, er sey sechs Jahr nach dem Euripides gestorben. Dagegen sagt der ungenannte Verfasser der Beschreibung der Olympiaden unter jenem Jahre, daß Euripides und Sophokles beide in demselben gestorben wären. Eben dieses sagt auch Diodorus Sikulus (L. XIII.) dem Apollodorus zufolge. Doch bemerkt Diodor selbst gleich darauf die Verschiedenheit der Meinungen hievon, indem Euripides, nach einigen, nicht lange hernach von den Hunden sey zerrissen worden.

Ausgaben, z. E. die Minellische, *dedisset* lesen. — — Aber weiter! — ancipiti sententiarum eventu diu sollicitus, aliquando tamen una sententia victor, causam mortis gladium habuit. — — *Gladium habuit?* Nimmermehr! — *gaudium* habuit, heißt es beim Valerius. Er starb vor Freude, daß er endlich dennoch, obschon nur durch Eine überwiegende Stimme, die Krone davon getragen hatte.

Nun sehe man, was für Lügen aus einem Druckfehler entspringen können! Und aus einem gleichwohl so handgreiflichen! — Doch muß ich auch dieses zu Zwingers Entschuldigung anführen, daß ihn dieser Druckfehler schwerlich so weit irre geführt haben würde, wenn ihn nicht ein anderer vorhergehender schon vom Wege abgeführt hätte. Anstatt: *aliquando* tamen una sententia victor, liest er nämlich: *aliquanto* tamen, und hat allem Ansehn nach aliquanto zu victor gezogen; als wenn sich Sophokles darüber gekränkt hätte, daß er nur aliquanto victor, nur ein klein wenig Sieger, nämlich nur durch den Beifall einer einzigen Stimme gewesen wäre. — Sollte übrigens hier nicht anstatt aliquando *tamen* lieber zu lesen seyn: aliquando *tandem?*

(FF)

Er hinterließ den Ruhm — — eines Mannes, den die Götter vorzüglich liebten.) In der Schutzrede des Apollonius [1] an den Kaiser Domitian kommt jener zuletzt auch auf den Punkt, daß man es zu einem Stücke seiner Anklage gemacht, daß er die Stadt Ephesus von der Pest befreit habe. Er läugnet das nicht. Er sagt nur, Ephesus sey eine Stadt, die dergleichen Wohlthat gar wohl verdient habe. *Τις ἀν σοφος,* fährt er fort, *ἐκλιπειν σοι δοκει τον ὑπερ πολεως τοιαυτης ἀγωνα; ἐνθυμηθεις μεν Δημοκριτον ἐλευθερωσαντα λοιμου ποτε Ἀβδηριτας, ἐννοησας δε Σοφοκλεα τον Ἀθηναιον, ὁς λεγεται και ἀνεμους θελξαι της ὡρας ὑπερπνευσαντας.* Wer sollte solche Wunder, Stürme zu besänftigen, einem Dichter zutrauen? Ich hätte des Apollonius Erklärung davon wissen mögen. Denn so gut er es natürlicher Weise zu erklären gewußt hat, wie er die Pest zu Ephesus vorher wissen

[1] *Philostrat.* de Vita Apollonii, L. VIII. c. 7. §. 8.

können, ohne ein Zaubrer, ein γοης zu seyn; eben so würde er auch vielleicht die Besänftigung der Winde zu erklären gewußt haben. Und Schade, daß das Kunststück, das Apollonius gehabt hat, die Pest vorher zu empfinden, verloren gegangen ist!

Doch, ich kann dieß Räthsel lösen. Man erinnere sich, daß Sophokles Päane verfertigt hat, und daß der Päan ein Gesang war, wovon Eustathius [1] sagt, daß er ehedem nicht bloß, wie noch zu seiner Zeit, zur Abwendung der Pest an den Apoll gerichtet worden, sondern auch zur Dämpfung des Krieges und anderer drohender Uebel: *'Εςι δε Παιων ὑμνος τις ἐις Ἀπολλωνα, ὀυ μονον ἐπι πανσει λοιμου, ὡς ἀρτι, ἀδομενος, ἀλλα και ἐπι πανσει πολεμου — — πολλακις δε και προσδοκωμενου τινος δεινου ᾀδομενος.* — Da also der Päan bei allem einbrechenden gemeinen Elende gesungen ward; was läßt sich leichter annehmen, als daß er bei dem damals wüthenden Sturmwinde wird seyn gesungen worden, daß Sophokles diesen Päan gemacht, daß die Stürme darauf nachgelassen, und man dem Dichter also diese schleunige Wirkung und Erhörung beigemessen?

andern auch die Autorität des Jophon an: Ἰοφων τε ὁμοιως ὁ κωμικος ἐν Ἀυλῳδοις σατυροις, ἐπι ραψῳδων και ἀλλων τινων λεγει· — Και γαρ ἐισεληλυθεν πολλων Σοφιςων ὀχλος ἐξηρτημενος. — Dieses satyrische Schauspiel nennt Suidas nicht mit. Er wird aber hier offenbar falsch κωμικος genannt, denn die Komödienschreiber verfertigten keine satyrische Stücke.[1]

Sein Enkel von dem Ariston, der gleichfalls Sophokles hieß, machte sich auch als tragischer Dichter bekannt. So wil es wenigstens Suidas. Hingegen merkt Meursius aus dem Diodorus Sikulus an, daß dieser den zweiten Sophokles nicht für einen Enkel, sondern für einen Sohn des ältern Sophokles ausgebe. Auch die Zeitrechnung sey für die Meinung Diodors, indem dieser sage, daß der jüngere Sophokles in dem vierten Jahre der fünfundneunzigsten Olympiade, also neun Jahre nach dem Tode des Vaters, seine erste Tragödie habe aufführen lassen. Mit dem Diodor komme auch der Ungenannte in seiner Beschreibung der Olympiaden überein.

Eben diesen jüngern Sophokles führt auch Clemens Alexandrinus an,[2] und sagt von ihm, daß er und Patrokles der Thurier den Castor und Pollux für sterbliche Menschen ausgegeben haben: *Πατροκλης, ὁ Θουριος, και Σοφοκλης ὁ νεωτερος ἐν τρισι τραγῳδιαις*, u. s. f. — Diese Worte übersetzt Gratianus Hervetus[3] bloß: Patrocles Thurius et junior Sophocles scribunt. Auch die vom Heinsius verbesserte und durchgesehene Uebersetzung läßt die Worte: *ἐν τρισι τραγῳδιαις* aus. Ich glaube, sie bedeuten hier so viel als Trilogie.

(KK)

Die gerichtliche Klage, die seine Söhne wider ihn erhoben, mag vielleicht triftigere Ursachen gehabt haben, als ihr Cicero giebt.) Die hieher gehörige Stelle des Cicero ist in seinem Cato Major, oder vom Alter (Cap. 7), wo er untersucht, ob die Seelenkräfte im Alter abnehmen: Manent

[1] Vergl. *Fabricii* Biblioth. Gr. Vol. I. p. 729.

[2] Λογῳ *Προτρεπτ*. p. m. 14.

[3] P. 30 seiner zu Paris 1590 herausgekommenen Uebersetzung.

ingenia senibus; modo permaneat studium et industria: nec ea solum in claris et honoratis viris, sed in vita etiam privata et quieta. Sophocles ad summam senectutem tragœdias fecit: quod propter studium cum rem familiarem negligere videretur, a filiis in judicium vocatus est: ut, quemadmodum nostro more male rem gerentibus patribus bonis interdici solet, sic illum, quasi desipientem, a re familiari removerent judices. Tum senex dicitur eam fabulam, quam in manibus habebat et proxime scripserat, Oedipum Coloneum, recitasse judicibus, quæsisseque, num illud carmen desipientis videretur. Quo recitato, sententiis judicum est liberatus.

Vielleicht mag Sophokles noch in seinem Alter ein wenig liederlich gewesen seyn; welches ihm wenigstens beim Athenäus Schuld gegeben wird. [1]

Und doch, wie reimt sich dazu die Probestellung beim Plato? [2] Diese hat auch Philostrat in dem Leben des Apollonius wiederholt. [3] Er sagt von dem Weltweisen, daß er sich der Liebe ganz und gar zu enthalten vorgenommen habe: ὑπερβαλλομενος και το του Σοφοκλεους· ὁ μεν γαρ τον λυττωντα ἐφη,

Sophokles entworfen hat, wird auf diesen Päan angespielt, und darauf, daß Aesculap bei ihm eingekehrt sey.

Daß er wider den Thespis und Chörilus schrieb, dient unter andern auch zur Widerlegung dessen, was Herr Curtius [1] von der Verträglichkeit der griechischen Dichter unter einander sagt. Und Sophokles hatte nicht allein mit solchen schlechten Dichtern zu streiten, sondern auch mit dem Euripides, welches ich aus einer merkwürdigen Stelle des Pollux [2] beweisen kann, wo er sagt, daß der Behelf, dem Chore das in den Mund zu legen, was der Dichter gern den Zuschauern sagen möchte, sich zwar für den komischen Chor, aber nicht für den tragischen schicke. Unterdessen habe sich doch Euripides desselben in vielen Stücken bedient; und manchmal auch Sophokles, wozu ihm der Streit, den er mit jenem gehabt, Anlaß gegeben: *Και Σοφοκλης δε αυτο εκ της προς εκεινον αμιλλης ποιει σπανιακις, ωσπερ εν Ἱππονῳ.*

(MM)

Die Urtheile, welche die Alten von ihm gefällt haben.) Die vorzügliche Erwähnung des Sophokles beim Virgil ist bekannt:

En erit, ut liceat totum mihi ferre per orbem
Sola Sophocleo tua carmina digna cothurno?

Sabinus und Barnes meinen, Sophokles habe hier bloß seinen Namen hergeben müssen, weil der Name Euripides nicht so gut in den Hexameter gegangen sey. Aber diese Leute müssen nicht haben skandiren können. Es kommen in der Anthologie mehr als sechs Epigramme in Hexametern und Pentametern vor, in welchen allen der Name Euripides befindlich ist.

Freilich bemerkt Cölius Rhodiginus, [3] daß die vorletzte Sylbe in diesem Namen vom Sidonius Apollinaris lang gebraucht werde:

Orchestram quatit alter Euripīdes.

Apud Ionem quoque, setzt er hinzu, id ipsum invenias:

[1] In den Anmerkungen zu s. Uebers. von Aristot. Dichtk. S. 104.
[2] L. IV. c. 26.
[3] L. XXIV. c. 10.

Χαιρε μελαμπεπλοις Ευριπιδη εν γυαλοισιν.

Sunt, fährt er fort, qui corripiant tum græce tum latine; ut in eo:

Nulla ætate tua, Euripides, monumenta peribunt.

Aber in dem Verse des Jon ist ja die vorletzte Sylbe kurz, und die dritte von der letzten ist lang, eben wie in allen den gedachten Sinngedichten der Anthologie. Sogar der Virgilische Vers:

Sola Sophocleo — — —

könnte eben so gut heißen:

Sola Euripideo

Hieße es, wie beim Sidonius Euripides, so ginge der Name freilich in keinen Hexameter.

(NN)

Verschiedene Beinamen, die man ihm gegeben hat.) „Er wird, sagt Suidas, wegen seiner Süßigkeiten die Biene genannt.“ — Der ungenannte Biograph giebt eine andere Ursache an: „weil er sich von allen das Schönste und Beste auszulesen gewußt habe.“

Die häufige Wiederholung des σ, besonders in dem ersten dieser Verse, gab den komischen Dichtern Plato und Eubulus zum Spotte Gelegenheit. Muretus fährt fort, ein zweites Beispiel dieser Härte zu geben: Alterum, sagt er, Sophoclis; et quidem ea in fabula, quæ quasi regnum possidere inter tragœdias dicitur. Ibi enim Oedipus cum Tiresia jurgans, eique et aurium et mentis et oculorum cæcitatem objiciens, hoc eum versu indignabundus incessit:

Τυφλος τα τ' ὠτα, τον τε νουν, τα τ' ὀμματ' ἐι.

ubi cum sæpius etiam inculcaverit literam τ, quam ille alter literam σ, tamen Euripides dicacium aculeos expertus est: Sophocles a nemine, quod sciam, notatus.

(OO)

Von dem gelehrten Diebstahle, den man ihm Schuld giebt.) Ueber die Diebstähle des Sophokles soll Philostratus der Alexandriner ein ganzes Buch geschrieben haben.

Ich weiß nicht, was ich von dem Inhalte dieses Buchs denken soll. Ohne Zweifel aber wird er sie nicht besser bewiesen haben, als Clemens Alexandrinus uns ähnliche Diebstähle, deren sich die Griechen gegen einander schuldig gemacht haben sollen, bewiesen hat.

Clemens will in dem sechsten Buche seiner Stromata darthun, daß die Griechen viele Wahrheiten aus den Büchern der Offenbarung gestohlen haben. In dieser Absicht sucht er vorläufig zu beweisen, daß die Griechen überhaupt zu gelehrten Diebstählen sehr geneigt gewesen, und sich unter einander selbst bestohlen haben. *Φερε, μαρτυρας της κλοπης ἀυτους καϑ' ἑαυτων παραςησωμεν τους Ἑλληνας.* Was Wunder also, fährt er fort, da sie sich selbst bestohlen haben, daß auch wir von ihnen nicht unbestohlen geblieben sind?

Er führt hierauf verschiedene Dichter und Schriftsteller an, die zu verschiedenen Zeiten gelebt haben, und bringt Stellen aus ihnen bei, die so ziemlich einerlei Gedanken, oder einerlei Gleichniß, zum Theil mit einerlei Worten, enthalten. Als aus dem Orpheus, Musäus, Homer; aus dem Homer, Archilochus und Euripides; aus dem Aeschylus, Euripides und Menander.

Und endlich sagt er, daß das Nämliche auch von solchen Verfassern zu beweisen sey, die zu gleicher Zeit gelebt hätten, und Nebenbuhler um einerlei Ruhm gewesen wären. *Λαβοις δ᾽ ἀν ἐκ παραλληλου της κλοπης τα χωρια και των συνακμασαντων και ἀνταγωνισαμενων σφισι, τα τοιαυτα.* — Und nun führt er verschiedene ähnliche Stellen aus dem Sophokles und Euripides an, um zu beweisen, daß diese einander bestohlen haben.

Allein es sind alles Stellen, welche solche Gedanken enthalten, die ganz gewiß weder der Eine noch der Andre damals zuerst gehabt haben. Es sind allgemeine Wahrheiten, auf die zwei Dichter, die nie von einander etwas gehört haben, nothwendig fallen müssen. Z. E. Euripides sagt im Orest:

Ὠ φιλον ὑπνου θελγητρον, ἐπικουρος νοσου.

Und Sophokles in der Eriphile:

Ἀπελθ᾽ ἐκεινης ὑπνον ἰητρον νοσου.

Sie sagen beide, daß der Schlaf ein wohlthätiger Arzt für mehrerlei Uebel sey; deßwegen sollen sie einander ausgeschrieben

Beide sagen: die Zeit bringt alles an das Licht. Folglich hat einer den andern ausgeschrieben.

Unterdessen kann man aus diesen Stellen, die vielleicht Clemens dem Sophisten Hippias, den er bald darauf als einen nennt, der von ähnlicher Materie geschrieben, abgeborgt hat, so viel schließen, daß die bekannte Zeile:

Σοφοι τυραννοι των σοφων συνουσιᾳ

schwerlich weder beim Euripides, noch beim Sophokles damals vorgekommen sey. Diese hätte einer dem andern nothwendig müssen gestohlen haben. Und das hätte Hippias oder Clemens gewiß nicht anzumerken vergessen.

(PP)

Kleinere Materialien, die ich noch nicht anbringen können.)

I. Von des Sophokles Schauspielern.

1. Klidemides, dessen Aristophanes in den Fröschen, v. 803, gedenkt, soll, wie der Scholiast sagt, nach dem Apollonius, des Sophokles Schauspieler, nach dem Kallistratus aber vielleicht ein Sohn des Sophokles gewesen seyn.

2. Tlepolemus, dessen gleichfalls Aristophanes, in den Wolken, v. 1269, gedenkt; wobei der Scholiast sagt: *ἀλλοι δε τραγικον ὑποκριτην ἐιναι τον Τληπολεμον· συνεχως ὑποκρινομενον Σοφοκλει.*

3. Vielleicht auch Polus, von welchem Gellius, L. VII. c. 5. folgendes erzählt: Histrio in terra Græcia fuit fama celebri, qui gestus et vocis claritudine et venustate ceteris antestabat. Nomen fuisse ajunt Polum. Tragœdias poetarum nobilium scite atque asseverate actitavit. Is Polus unice amatum filium morte amisit. Eum luctum cum satis visus est eluxisse, rediit ad quæstum artis. In eo tempore Athenis Electram Sophoclis acturus gestare urnam quasi cum Orestis ossibus debebat. Ita compositum fabulæ argumentum est, ut veluti fratris reliquias ferens Electra comploret, commisereaturque interitum ejus, qui per vim extinctus existimatur. Igitur Polus lugubri habitu Electræ indutus ossa atque urnam a sepulcro tulit filii, et quasi Oresti amplexus opplevit omnia

non simulacris neque imitamentis, sed luctu atque lamentis veris et spirantibus. Itaque cum agi fabula videretur, dolor actus est. — Vergl. *Gyrald.* Dial. VI. p. m. 692.

II. Von andern, welche den Namen Sophokles geführt haben.

1. Xylander hat in seinem Verzeichnisse der Schriftsteller, welches im Thesaurus des Stephanus angeführt wird, einen Sophokles Larissäus, als einen, dessen Stephanus unter *Κρανεια* gedenke. Allein Maussakus hat es in seinen Noten über den Harpokration bereits angemerkt, daß beim Stephanus nicht *Σοφοκλης Λαρισσαιος*, sondern *Λαρισσαιαις* zu lesen, und darunter das Schauspiel *Λαρισσαιαι* zu verstehen sey. — Vergl. Berkels Anmerkungen über den Stephanus, S. 476.

2. Auch hieß einer von den Scholiasten, welche über des Apollonius Argonautika kommentirt haben, Sophokles. Dieses Scholiasten gedenkt Stephanus unter *Ἀβαρνος*. Und unter *Καναςρον*, wo es ausdrücklich heißt: *Σοφοκλης ὑπομνηματιξων τα ἀργοναυτικα*. Die noch jetzt vorhandenen Scholien über den Apollonius scheinen nur ein Auszug aus den Scholien dieses Sophokles, des Lucillus Tarrheus, und des Theon zu seyn.

Et tragicus plerumque dolet sermone *pedestri.*

Vel quia poetæ furoris divini afflatu perciti vicem equi implent, equitis vero insidens numen, sive is Apollo sit, sive Musa, sive quivis alius. Nam et in Sibylla hoc ipsum servavit poeta nobilis:

— — — et frena furenti
Concutit, et stimulos sub pectore vertit Apollo.

In dem folgenden Capitel aber besinnt er sich eines Bessern. Er gedenkt nämlich des *κολωνος ἱππειος*, und sagt: ad quod forte proverbium respectet, quod de equo Sophocleo prætexuimus, eo quidem proclivius, si inibi quoque habitavit Sophocles, quod in quinto de Finibus Cicero significat.

Doch, beides taugt nichts. Das Pferd geht hier weder auf das eine noch auf das andere; auch nicht darauf, daß Sophokles selbst in seinem Alter solch ein Pferd gewesen sey; sondern auf das Gleichniß zu Anfange der Elektra, wo Orest sagt:

Ὡσπερ γαρ ἱππος ἐυγενης, κἀν ᾐ γερων,
Ἐν τοισι δεινοις θυμον οὐκ ἀπωλεσεν,
Ἀλλ' ὀρθον οὐς ἱςησιν· ὡσαυτως δε συ
Ἡμας τ' ὀτρυνεις, κἀυτος ἐν πρωτους ἑπῃ.

(QQ)

Fehler der neuen Literatoren in der Erzählung seines Lebens.) Barnesius[1] versteht die Worte des Scholiasten ganz falsch, in welchen gesagt wird, daß die Komödienschreiber den Sophokles unangetastet gelassen haben: *Ἀλλ' οὐδ' ὑπο των Κωμῳδων ἀδηκτος ἀφειθη, των οὐδε Θεμιςοκλεους ἀποσχομενων.*

[1] In Vita *Euripidis*, p. IV.

Υλῃ και τροποις μιμησεως διαφερουσι.

Πλουτ. ποτ. Αθ. κατα Π. ἡ κατα Σ. ἐνδ.

Während seines Aufenthaltes in Schlesien begann Lessing, der in Berlin durch den Verkehr mit Künstlern wie Meil, der Malerin Therbusch u. a. an der bildenden Kunst Interesse gewonnen, aber wenige oder gar keine Werke des Alterthums gesehen hatte, sich mit antiquarischen Studien zu beschäftigen. Einige Kupferwerke und die Schriften der Engländer Spence u. a., der Franzosen Caylus u. s. w., deren er im Laokoon gedenkt, bildeten die beschränkten Quellen, aus denen er seine Anschauungen und Ideen entnehmen und erweitern konnte; aber er wußte das was Winckelmann, dessen Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst 1751 erschienen waren, an Kenntniß der Werke des Alterthums durch Anschauen voraus hatte, durch eine fast erschöpfende Belesenheit in den Schriften des Alterthums, an der es Winckelmann fast gänzlich gebrach, fast zu ersetzen. Auf diesem Wege, von den Aeußerungen der Alten ausgehend und dieselben mit richtiger Unterscheidung zwischen Copie und Original auf die ihm bekannten Nachbildungen anwendend, gelangte er mehr zur Anwendung der Theorie, als zur Abstrahierung derselben von den Bildwerken. In dieser freieren Sphäre, die über der factischen Erscheinung eine ungebundenere Bewegung gestattet, forschte er den allgemeinen Grundsätzen nach, aus denen er dann wieder die Anwendung für das Specielle mit einer strengen logischen Dialektik abzuleiten wußte, so daß er die Grenzen seiner Kenntniß von Kunstwerken in wunderbarer Weise vergessen machte.

Die einzelnen Aufsätze, die er in Breslau niedergeschrieben, glaubte er, wie sein Freund Klose berichtet, zu einem Ganzen nicht verweben zu können, und wollte sie anfänglich unter dem Titel Hermäa drucken lassen, womit die Griechen bezeichneten, was man zufällig auf dem Wege fand. 'Man denke sich einen Menschen von unbegrenzter Neugierde, sagt er in der bereits entworfnen Vorrede, ohne Hang zu einer bestimmten Wissenschaft; unfähig seinem Geiste eine feste Richtung zu geben, wird er, jene zu sättigen, durch alle Felder der Gelehrsamkeit herumschweifen, alles anstaunen, alles erkennen wollen, und alles überdrüssig werden; ist er nicht ohne Genie, so wird er vieles bemerken, aber wenig ergründen, auf mancherlei Spuren gerathen, aber keine verfolgen; Aussichten zeigen, aber in Gegenden, die oft des Anblicks kaum werth sind.' In diesem Sinne wollte er die zerstreuten kleinen Aufsätze aufgefaßt

wissen, die zum Theil vor dem Erscheinen der Geschichte der Kunst des Alterthums von Winckelmann niedergeschrieben und druckfertig waren.

Das Erscheinen dieses bedeutenden Werkes (1764) scheint Lessing auf den Gedanken gebracht zu haben, seine Gedanken über die Kunst des Alterthums in mehr geordneter Weise vorzutragen. Die Gesetze der Kunst, der redenden, wie der bildenden, die das Alterthum in Lehre und Leistung aufgestellt, waren ihm die Kunstgesetze schlechthin, und indem er die des Alterthums entwickelte, gab er zugleich die Entwicklung der Gesetze, auf denen auch die Kunst der neuen Zeit beruhen oder nach denen sie sich berichtigen mußte. Ihm aber waren die redenden Künste durch Uebung und Studium vertrauter, als die bildenden. Der ausschließende Enthusiasmus für die bildende Kunst, der Winckelmann beseelte, forderte ihn auf, auch der redenden Kunst und vor allem der Poesie Gerechtigkeit zu erstreiten. Es widerstand ihm, die Malerei, wie er die bildende Kunst mit Einschluß der Bildhauerei benannte, zum Maßstabe für die Poesie gemacht zu sehen. Er hielt beide gegeneinander, und fand, daß man bei Beurtheilung von Werken des Dichters und Malers über denselben Stoff die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machte, die man dem Einen oder Andern zur Last legte, je nachdem man entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei hatte.

Wie er in der Vorrede zu Hogarths Werk über die Zergliederung

sich schlechthin die Maler nannten, zu einer Art von System erhoben war. Die Bekämpfung des Irrthums ist nicht selten allzu streng.

Lessing gieng, als er seine Abhandlung über die Grenzen der Malerei und Poesie in Berlin ordnete und ausarbeitete, von einer Bemerkung Winckelmanns über den Laokoon aus, in der ihn ein Seitenblick auf Virgils Laokoon zuerst aufmerksam machte, daß hier die Begriffe nicht gebührend auseinander gehalten seien. Den verschlungenen Faden der Untersuchung, bevor Lessing zu dem eigentlichen Gegenstande seines Werkes gelangt, hier bloß zu legen, scheint nicht erforderlich. Diesen aber erreicht er, als er die Meinung des Grafen Caylus untersucht: der Werth der Dichter bestimme sich nach der Brauchbarkeit für den Maler und ihre Rangordnung nach der Menge malerischer Stoffe, die sie dem Künstler darbieten. Die Untersuchung dieser Ansicht ergibt, daß die Malerei und Poesie sich durch den Gebrauch der Mittel, um ihre Idee darzustellen, unterscheiden; während jene Gestalten und Farben im Raume anwendet, drückt diese durch artikulirte Laute in der Zeit aus, was sie ausdrücken will, und ist ausschließlich auf Handlungen, wie jene ausschließlich auf Körper beschränkt. Zwar kann auch die Malerei Handlungen darstellen, aber nur durch Körper, wie die Poesie zwar auch Körper darstellen kann, aber nur andeutend durch Handlungen. Die Malerei kann in ihren räumlich nebeneinanderstehenden Bildungen nur den prägnantesten Moment der Handlung wählen, aus dem das Voraufgegangene und Folgende mit einem Blicke zu erkennen ist, während die Poesie in ihren fortschreitenden Nachbildungen der Handlung nur eine einzige Eigenschaft des Körpers gebrauchen kann und deshalb diejenige wählen muß, welche die sinnlichste ist, um den Körper vor die Einbildung zu bringen. Aus diesen Sätzen leitet er dann die Regeln für die malerischen Beiwörter und die Sparsamkeit in der Schilderung körperlicher Gegenstände her, wobei Homer ihm überall Muster und die Ausführlichkeit der neueren Dichter, z. B. des Ariost in der Beschreibung der Alcina, ein Beispiel des Verwerflichen ist.

Der Gewinn dieser Untersuchungen und ihrer Resultate war für die Zeit, in welcher Laokoon erschien, ein fast verlorner, und Lessing wußte sehr wohl was er sagte, als er seinem Laokoon wenige Leser und noch wenigere gültige Richter versprach, oder als er bei der Uebersendung des Werkes meinte, Gleim werde alle seine Freundschaft gegen ihn nöthig haben, um diesen Mischmasch von Pedanterie und Grillen zu lesen und nur nicht ganz verwerflich zu finden. Er wählte diese wegwerfenden Bezeichnungen, als ob er aus der Seele der Leser dieser Gattung rede, die mit ihren beschreibenden Nachahmungen der Natur in Vers und Prosa der Entwicklung der poetischen Literatur Wunder welchen Dienst

geleistet zu haben glaubten. Waren doch auch gelehrte und sonst einsichtige Beurtheiler, wie der Göttinger Heyne, kaum im Stande, dem Gedankengange zu folgen, so daß sie sich an Einzelheiten hielten! Einer der eingehendsten Leser war Klotz, der in den Hallischen gelehrten Zeitungen einen sorgsamen und bündigen Auszug gab und den Laokoon unter die besten Schriften der Nation stellte; Genie, philosophischer Scharfsinn, Belesenheit, Kenntniß der Künste zeige sich auf allen Seiten und erhebe den Schriftsteller unter die classischen Autoren. Doch kündigte Klotz eine Begründung seiner über Einzelnes abweichenden Meinung an, die, als sie erschien, für ihn und seinen Ruf sehr verhängnißvoll wurde.

Der Laokoon, der im Mai 1766 erschien, kündigte sich als erster Theil eines umfassenderen Werkes an, das mindestens auf drei Theile berechnet war. Zur weiteren Ausarbeitung, in Kassel oder Göttingen, war Lessing noch im Frühjahre 1769 geneigt. Er bemerkt dabei, noch habe sich keiner, auch Herder nicht, träumen lassen, wo er hinaus wolle. Andeutungen dazu gab er in einem ausführlichen Briefe an Nicolai vom 26. März 1769, der nachgelesen zu werden verdient. Es geht daraus, deutlicher noch, als aus dem gedruckten ersten Theile, bei dem es trotz aller Vorarbeiten für die späteren geblieben ist, hervor, daß die Poesie und ihre Gesetze den Schwerpunkt des Werkes bilden, daß ferner die Poesie auch von der Prosa gesondert und ihre Arten und Grade untersucht werden sollten; und daß Lessing mit Aristoteles,

Vorrede.

Der erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen, und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen; auf Handlungen, auf Gedanken sowohl als auf Formen.

Ein dritter, welcher über den Werth und über die Vertheilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten; daß also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

Das erste war der Liebhaber; das zweite der Philosoph; das dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüssen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruht das Meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzelnen Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen Einen scharfsinnigen Kunstrichter funfzig witzige gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Waage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

Falls Apelles und Protogenes in ihren verlorenen Schriften von der Malerei, die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätigt und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen seyn, mit welcher wir noch jetzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian, in ihren Werken, die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredtsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stücken geglaubt, uns weit über sie wegzusetzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzern und sicherern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sey, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte, dessen wahrer Theil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führt, übersehen zu müssen glaubt.

darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja diese Afterkritik hat zum Theil die Virtuosen selbst verführt. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerei die Allegoristerei erzeugt, indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maaße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Diesem falschen Geschmacke, und jenen ungegründeten Urtheilen entgegen zu arbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

Sie sind zufälliger Weise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lectüre, als durch die methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Collectaneen zu einem Buche, als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten seyn werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns, trotz einer Nation in der Welt.

Baumgarten bekannte, einen großen Theil der Beispiele in seiner Aesthetik, Gesners Wörterbuche schuldig zu seyn. Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte, und mehrmals auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Antheil an der Aufschrift lassen wollen. Andere kleine Ausschweifungen über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte, tragen weniger zu meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen kann.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste überhaupt begreife; so wie ich nicht dafür

stehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poesie, auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

I.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst setzt Herr Winkelmann in eine edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. „So wie die Tiefe des Meeres, „sagt er,[1] allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch „so wüthen, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der „Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele."

„Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, „und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. „Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des „Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht „und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen „Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz,

„Person, und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit reichte „der Kunst die Hand, und blies den Figuren derselben mehr als „gemeine Seelen ein, u. s. w.“

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wuth nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuthen sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu seyn, das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urtheilen dürfte; daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winkelmann dieser Weisheit giebt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meinung zu seyn.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat; und nächst dem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

„Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet.“ Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ. — Man hat den dritten Aufzug dieses Stückes ungleich kürzer, als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter,[1] daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich deßfalls lieber auf ein ander Exempel gründen, als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen *ἀ, ἀ, φευ, ἀτταται, ὠ μοι, μοι!* die ganzen Zeilen voller *παπα, παπα,*

[1] Brumoy Theat. des Grecs T. II. p. 89.

aus welchen dieser Aufzug besteht, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen declamirt werden mußten, als bei einer zusammenhängenden Rede nöthig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben so lange dauern lassen, als die andern. Er scheint dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen seyn.

Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreit laut;[1] nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlt, schreit so gräßlich, als schrieen zehntausend wüthende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen.[2]

So weit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Aeußerungen dieses Gefühls durch Schreien, oder durch Thränen, oder durch Scheltworte ankommt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Nicht so der Grieche! Er fühlte und fürchtete sich; er äußerte
ine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der
enschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege
ach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was
i dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das
irkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie
e verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, so lange
ine äußere Gewalt sie weckt, und dem Steine weder seine
larheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der
eroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte, und
de andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte.
- Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen
ngegen in entschlossener Stille zur Schlacht führt, so merken
e Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als
arbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen. Mich wun-
rt, daß sie an einer andern Stelle eine ähnliche charakteristische
ntgegensetzung nicht bemerkt haben.[1] Die feindlichen Heere
iben einen Waffenstillstand getroffen; sie sind mit Verbrennung
rer Todten beschäftigt, welches auf beiden Theilen nicht ohne
iße Thränen abgeht; δακρυα θερμα χεοντες. Aber Pria-
us verbietet seinen Trojanern zu weinen; ουδ εια κλαιειν
ριαμος μεγας. Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die
acier, weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen, und
orgen mit weniger Muth an den Streit gehen. Wohl; doch
age ich: warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum
theilt nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche
erbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren,
iß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer seyn
nne, indem der ungesittete Trojaner, um es zu seyn, alle
lenschlichkeit vorher ersticken müsse. Νεμεσσωμαι γε μεν
ιδεν κλαιειν, läßt er an einem andern Ort[2] den verständigen
ohn des weisen Nestors sagen.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen,
e aus dem Alterthume auf uns gekommen sind, sich zwei

[1] Iliad. Η. v. 421.
[2] Odyss. Δ. 195.

Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Theil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet, der sterbende Herkules. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sey unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules, die lächerlichsten unerträglichsten Personen auf der Bühne seyn würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter [1] an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlorenen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnt hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessirende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar un-

gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmt, in ihrem ganzen Umfange betrieben: so hatte der weise Grieche ihr weit engere Gränzen gesetzt und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränkt. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niederer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Aehnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringt, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will," sagt ein alter Epigrammatist[1] über einen höchst ungestalteten Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sey so un„gestalten wie möglich; ich will dich doch malen. Mag dich schon „niemand gern sehen, so soll man doch mein Gemälde gern „sehen; nicht in so fern es dich vorstellt, sondern in so fern es „ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähn„lich nachzubilden weiß."

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Werth ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Pyreicus sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte,[2] lebte in der ver-

[1] Antiochus. (Antholog. libr. II. cap. 4.) Harduin über den Plinius (lib. 35. sect. 36. p. m. 698.) legt dieses Epigramm einem Piso bei. Es findet sich aber unter allen griechischen Epigrammatisten keiner dieses Namens.

[2] Jungen Leuten, befiehlt daher Aristoteles, muß man seine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, so viel wie möglich, von allen Bildern des Häßlichen rein zu halten. (Polit. libr. VIII. cap. 5.

ächtlichsten Armuth.[1] Und Pyreicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätten, Esel und Küchenkräuter, mit allem dem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen,[2] des Kothmalers, obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Werth zu Hülfe zu kommen.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich, und selbst vom Junius,[3] gehalten wird. Es verdammte die griechischen Ghezzi; den unwürdigen Kunstgriff, die Aehnlichkeit durch Uebertreibung der häß-

p. 526. Edit. Conring.) Herr Boden will zwar in dieser Stelle anstatt Pauson, Pausanias gelesen wissen, weil von diesem bekannt sey, daß er unzüchtige Figuren gemalt habe (de Umbra poetica comment. I.

lichern Theile des Urbildes zu erreichen; mit einem Worte, die Carricatur.

Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken geflossen. Jeder Olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine Ikonische gesetzt.[1] Der mittelmäßigen Portraits sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Portrait ein Ideal zuläßt, so muß doch die Aehnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen, denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele nothwendig; und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen, und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maaße er jede Art desselben verstatten will.

Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischt. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken. Bei uns scheint sich die zarte Einbildungskraft der Mütter nur in Ungeheuern zu äußern.

Aus diesem Gesichtspunkte glaube ich in gewissen alten Erzählungen, die man geradezu als Lügen verwirft, etwas wahres zu erblicken. Den Müttern des Aristomenes, des Aristodamas, Alexanders des Großen, des Scipio, des Augustus, des Galerius, träumte in ihrer Schwangerschaft allen, als ob sie mit einer Schlange zu thun hätten. Die Schlange war ein Zeichen

[1] Plinius lib. XXXIV. sect. 9.

der Gottheit; [1] und die schönen Bildsäulen und Gemälde eines Bacchus, eines Apollo, eines Merkurius, eines Herkules, waren selten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende Traum erweckte das Bild des Thieres. So rette ich den Traum und gebe die Auslegung Preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverschämtheit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache mußte es wohl haben, warum die ehebrecherische Phantasie nur immer eine Schlange war.

Doch ich gerathe aus meinem Wege. Ich wollte bloß festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sey.

Und dieses festgesetzt, folgt nothwendig, daß alles andere, worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet seyn müssen.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es giebt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern, und den ganzen

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte; bei dem Künstler nur der ernste.

Jammer ward in Betrübniß gemildert. Und wo diese Milderung nicht Statt finden konnte, wo der Jammer eben so ver-

finden. Ich nehme diejenigen Figuren aus, die mehr zur Bildersprache als zur Kunst gehören, dergleichen die auf den Münzen vornehmlich sind. Indeß hätte Spence, da er Furien haben mußte, sie doch lieber von den Münzen erborgen sollen (Seguini Numis. pag. 178. Spanhem. de Praest. Numism. Dissert. XIII. p. 639. Les Césars de Julien, par Spanheim p. 48.), als daß er sie durch einen witzigen Einfall in ein Werk bringen will, in welchem sie ganz gewiß nicht sind. Er sagt in seinem Polymetis (Dial. XVI. p. 272.): „Obschon die Furien in den „Werken der alten Künstler etwas sehr seltenes sind, so findet sich doch „eine Geschichte, in der sie durchgängig von ihnen angebracht werden. „Ich meine den Tod des Meleager, als in dessen Vorstellung auf Bas- „reliefs sie öfters die Althäa aufmuntern und antreiben, den unglück- „lichen Brand, von welchem das Leben ihres einzigen Sohnes abhing, „dem Feuer zu übergeben. Denn auch ein Weib würde in ihrer Rache „so weit nicht gegangen seyn, hätte der Teufel nicht ein wenig zuge- „schürt. In einem von diesen Basreliefs, bei dem Bellori (in den „Admirandis) sieht man zwei Weiber, die mit der Althäa am Altare „stehen, und allem Ansehen nach Furien seyn sollen. Denn wer sonst, „als Furien, hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Daß sie „für diesen Charakter nicht schrecklich genug sind, liegt ohne Zweifel an „der Abzeichnung. Das Merkwürdigste aber auf diesem Werke ist die „runde Scheibe, unten gegen die Mitte, auf welcher sich offenbar der „Kopf einer Furie zeigt. Vielleicht war es die Furie, an die Althäa, „so oft sie eine üble That vornahm, ihr Gebet richtete, und vornehmlich „jetzt zu richten alle Ursache hatte ꝛc." — Durch solche Wendungen kann man aus allem alles machen. Wer sonst, fragt Spence, als Furien, hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Ich antworte: die Mägde der Althäa, welche das Feuer anzünden und unterhalten mußten. Ovid sagt: (Metamorph. VIII. v. 460. 461.)

> Protulit hunc (stipitem) genitrix, tædasque in fragmina poni
> Imperat, et positis inimicos admovet ignes.

Dergleichen tædas, lange Stücke von Kien, welche die Alten zu Fackeln brauchten, haben auch wirklich beide Personen in den Händen, und die eine hat eben ein solches Stück zerbrochen, wie ihre Stellung anzeigt.

kleinernd als entstellend gewesen wäre, — was that da Timanthes? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigenthümlich zukommenden Grad der Traurigkeit ertheilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllte, ist bekannt, und es sind viele artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser, [1] in den traurigen Physiognomien so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener, [2] daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sey. Ich für mein Theil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers, noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade

Auf der Scheibe, gegen die Mitte des Werks, erkenne ich die Furie eben so wenig. Es ist ein Gesicht, welches einen heftigen Schmerz ausdrückt. Ohne Zweifel soll es der Kopf des Meleagers selbst seyn (Metamorph. l. c. v. 515.).

Inscius atque absens flamma Meleagros in illa
Uritur: et cæcis torreri viscera sentit
Ignibus: et magnos superat virtute dolores.

Der Künstler brauchte ihn gleichsam zum Uebergange in den folgenden

des Affects verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Gränzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Composition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er errathen. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern: nicht weil das Schreien eine unedle Seele verräth, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urtheile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Oeffnung des Mundes, — bei Seite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Theile des Gesichts dadurch verzerrt und verschoben werden, — ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut. Montfaucon bewies wenig Geschmack, als er einen alten bärtigen Kopf, mit aufgerissenem

Munde, für einen Orakel ertheilenden Jupiter ausgab.[1] Muß ein Gott schreien, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes seine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, daß Ajax in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrieen haben.[2] Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen.[3]

Es ist gewiß, daß diese Herabsetzung des äußersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigern Grad von Gefühl an mehrern alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande von der Hand eines alten unbekannten Meisters war nicht der Sophokleische, der so gräßlich schrie, daß die Lokrischen Felsen, und die Euböischen Vorgebirge davon ertönten. Er war mehr finster, als wild.[4] Der Philoktet des Pythagoras Leontinus schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzutheilen, welche Wirkung der geringste gräßliche Zug verhindert hätte. Man dürfte fragen, woher ich wisse, daß dieser Meister eine Bildsäule des Philoktet gemacht habe? Aus einer

III.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Gränzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Theil ist. Wahrheit und Ausdruck sey ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen, und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Gesetzt, man wollte diese Begriffe fürs erste unbestritten in ihrem Werthe oder Unwerthe lassen: sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen seyn, warum dem ungeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maaß halten, und ihn nie aus dem höchsten Puncte der Handlung nehmen müsse?

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspuncte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunct dieses einzigen Augenblickes nicht

darin offenbar von einer Person gesprochen, die wegen eines schmerzhaften Geschwürs überall bekannt ist? Cujus hulceris u. s. w. Und dieses cujus sollte auf das bloße claudicantem und das claudicantem vielleicht auf das noch entferntere puerum gehen? Niemand hatte mehr Recht, wegen eines solchen Geschwürs bekannter zu seyn als Philoktet. Ich lese also anstatt claudicantem, Philoctetem oder halte wenigstens dafür, daß das letztere durch das erstere gleichlautende Wort verdrungen worden, und man beides zusammen Philoctetem claudicantem lesen müsse. Sophokles läßt ihn στιβον κατ᾽ αναγκαν ἑρπειν, und es mußte ein Hinken verursachen, daß er auf den kranken Fuß weniger herzhaft auftreten konnte.

fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects ist aber kein Augenblick, der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Aeußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Gränze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreit, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt.

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer, so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie

des Laokoons vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Malern scheint Timomachus Vorwürfe des äußersten Affects am liebsten gewählt zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea, waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellt, daß er jenen Punct, in welchem der Betrachter das Aeußerste nicht sowohl erblickt, als hinzu denkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so nothwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und mit einander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet; sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpft. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft geht weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidigt uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Ueberlegung die Wuth entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus dieses seine Weisheit große und häufige Lobsprüche zugezogen, und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen, und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empört. Der Dichter,[1] der ihn deßfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Durstest du denn beständig nach dem Blute

[1] Philippus (Anthol. lib. IV. cap. 9. ep. 10.)

Ἀιει γαρ διψας βρεφεων φονον. ἠ τις Ιησων
Δευτερος, ἠ Γλαυκη τις παλι σοι προφασις;
Ἐρρε και εν κηρῳ παιδοκτονε —

„deiner Kinder? Ist denn immer ein neuer Jason, immer eine „neue Creusa da, die dich unaufhörlich erbittern? — Zum Henker „mit dir auch im Gemälde!" setzt er voller Verdruß hinzu.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrats urtheilen.[1] Ajax erschien nicht wie er unter den Heerden wüthet, und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet dasitzt, und den Anschlag faßt, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben jetzt raset, sondern weil man sieht, daß er geraset hat; weil man die Größe seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man sieht den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

IV.

Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maaß halten müssen, und finde, daß sie allesammt von der eigenen

Gesicht bestimmt ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreit, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nöthig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt? Genug, daß clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabener Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht seyn, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nöthigt hiernächst den Dichter sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu concentriren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führt sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug für sich betrachtet die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet, oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, daß er seinen einzelnen Eindruck verliert und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt thut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien; was kann diese kleine überhingehende Unanständigkeit demjenigen bei uns für Nachtheil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreit, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien, und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so that der Dichter eben so wohl, daß er ihn schreien ließ?

Aber Virgil ist hier bloß ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen seyn? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemands Geschrei: einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deßwegen sich an die Gesetze der materiellen

Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht bloß einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kommt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidigt werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Aeußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Uebel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloß willkürlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Antheil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders als wie das Maaß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vor-

man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, in so fern er nämlich die ganze Geschichte, eben dieser ihm vortheilhaften Umstände wegen, wählte) — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit, weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen läßt, als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Gluth, welche den Meleager verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen Brande ihrer schwesterlichen Wuth aufopferte, würde daher weniger theatralisch seyn, als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chataubrun läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet seyn. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgesetzt; wie kam es, daß er nur bei dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre wirkt ohne zu tödten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher, als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

2. So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Uebeln, die gleichfalls für sich betrachtet nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen eben so melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mittheilten. Diese Uebel waren völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzt ist.[1] Man denke sich einen Menschen in

[1] Wenn der Chor das Elend des Philoktet in dieser Verbindung betrachtet, so scheint ihn die hülflose Einsamkeit desselben ganz besonders

diesen Umständen, man gebe ihm aber Gesundheit, und Kräfte, und Industrie, und es ist ein Robinson Crusoe, der auf unser

zu rühren. In jedem Worte hören wir den geselligen Griechen. Ueber eine von den hierher gehörigen Stellen habe ich indeß meinen Zweifel. Sie ist die: (v. 201—205.)

Ἰν' αὐτος ἠν προσουρος οὐκ εχων βασιν,
Οὐδε τιν' ἐγχωρων,
Κακογειτονα παρ' ῳ ςονον ἀντιτυπον
Βαρυβρωτ' ἀποκλαυ-
σειεν αἱματηρον.

Die gemeine Winsheim'sche Uebersetzung giebt dieses so:

Ventis expositus et pedibus captus
Nullum cohabitatorem
Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum mutuum
Gravemque ac cruentum
Ederet.

Hiervon weicht die interpolirte Uebersetzung des Th. Johnson nur in den Worten ab:

Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gradum non habens,

Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein Schicksal sonst gar nicht gleichgültig ist. Denn wir sind selten mit der mensch-

gehabt haben, wenn er den gleichfalls in eine wüste Insel von Bösewichtern ausgesetzten Melisander sagen läßt:

> Cast on the wildest of the Cyclad isles
> Where never human foot had marked the shore,
> These Ruffians left me — yet believe me, Arcas,
> Such is the rooted love we bear mankind
> All ruffians as they were, I never heard
> A sound so dismal as their parting oars.

Auch ihm wäre die Gesellschaft von Bösewichtern lieber gewesen, als gar keine. Ein großer vortrefflicher Sinn! Wenn es nur gewiß wäre, daß Sophokles auch wirklich so etwas gesagt hätte. Aber ich muß ungern bekennen, daß ich nichts dergleichen bei ihm finde; es wäre denn, daß ich lieber mit den Augen des alten Scholiasten, als mit meinen eigenen sehen wollte, welcher die Worte des Dichters so umschreibt: *Οὐ μονον ὁπου καλον ὀυκ ἐιχε τινα των εγχωριων γειτονα, ἀλλα ὀυδε κακων, παρ᾽ ὀυ ἀμοιβαιον λογον ςεναζων ἀκουσειε.* Wie dieser Auslegung die angeführten Uebersetzer gefolgt sind, so hat sich auch eben sowohl Brumoy, als unser neuer deutscher Uebersetzer daran gehalten. Jener sagt, sans société, même importune; und dieser „jeder Gesellschaft, auch der beschwerlichsten, beraubt." Meine Gründe, warum ich von ihnen allen abgehen muß, sind diese: Erstlich ist es offenbar, daß wenn *κακογειτονα* von *τιν᾽ εγχωρων* getrennt werden und ein besonderes Glied ausmachen sollte, die Partikel *ὀυδε* vor *κακογειτονα* nothwendig wiederholt seyn müßte. Da sie es aber nicht ist, so ist es eben so offenbar, daß *κακογειτονα* zu *τινα* gehört, und das Komma nach *ἐγχωρων* wegfallen muß. Dieses Komma hat sich aus der Uebersetzung eingeschlichen, wie ich denn wirklich finde, daß es einige ganz griechische Ausgaben (z. E. die Wittenbergische von 1585 in 8., welche dem Fabricius völlig unbekannt geblieben) auch gar nicht haben, und es erst, wie gehörig, nach *κακογειτονα* setzen. Zweitens, ist das wohl ein böser Nachbar, von dem wir uns *ςονον ἀντιτυπον, ἀμοιβαιον* wie es der Scholiast erklärt, versprechen können? Wechselsweise mit uns seufzen, ist die Eigenschaft eines Freundes, nicht aber eines Feindes. Kurz also, man hat das Wort *κακογειτονα* unrecht verstanden; man hat angenommen, daß es aus dem Adjectiv *κακος* zusammengesetzt sey, und es ist aus dem Substantiv *το κακον* zusammengesetzt; man hat es durch einen bösen Nachbar erklärt, und hätte es durch einen Nachbar des

lichen Gesellschaft so zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir außer derselben genießen, nicht sehr reizend dünken sollte, besonders unter der Vorstellung, welche jedem Individuum schmeichelt, daß es fremden Beistandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menschen die schmerzlichste unheilbarste Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an nichts Mangel leiden lassen, die sein Uebel, so viel in ihren Kräften steht, erleichtern, gegen die er unverhohlen klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammen kommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken eben so wenig jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erregt Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein

dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubt sehen, des einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. — O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder wenn er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern. Chataubrun giebt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich; ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nöthiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen seyn. Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der gräulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinen Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewissern Weg zu unsern Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter über die Alten triumphiren, und einer schlug vor, das Chataubrunsche Stück la Difficulté vaincue zu benennen. [1]

3. Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzelnen Scenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat, nun bald die trostlose Einöde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreit, er bekommt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider geht eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer, welcher diesen Einwurf macht; ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delicatesse argwohnen darf. Wie schon berührt, so giebt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt

[1] Mercure de France, Avril 1755. p. 177.

er, mit welchen andere nur sehr wenig sympathisiren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt.[1] „Aus „diesem Grunde ist nichts unanständiger und einem Manne un„würdiger, als wenn er den Schmerz, auch den allerheftigsten, „nicht mit Geduld ertragen kann, sondern weint und schreit. „Zwar giebt es eine Sympathie mit dem körperlichen Schmerze. „Wenn wir sehen, daß jemand einen Schlag auf den Arm oder „das Schienbein bekommen soll, so fahren wir natürlicherweise „zusammen, und ziehen unsern eigenen Arm oder Schienbein „zurück; und wenn der Schlag wirklich geschieht, so empfinden „wir ihn gewissermaßen eben sowohl, als der, den er getroffen. „Gleichwohl aber ist es gewiß, daß das Uebel, welches wir „fühlen, gar nicht beträchtlich ist; wenn der Geschlagene daher „ein heftiges Geschrei erregt, so ermangeln wir nicht, ihn zu „verachten, weil wir in der Verfassung nicht sind, eben so heftig „schreien zu können, als er." — Nichts ist betrüglicher als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Spekulation kaum möglich ist, einen einzelnen Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch

zwingen kann, daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer eben so unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Thränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben, und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen? — Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde; am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner Tusculanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramt. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheint er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreien, und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie sollen uns weichlich machen, weil sie die tapfersten Männer klagend einführen.“ Sie müssen sie klagen lassen; denn ein Theater ist keine Arena. Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu thun und zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehört, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod die Zuschauer ergötzen sollten: so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Aeußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht

haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne, und fordert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern, und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verrathen sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Cothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Seneca'schen Tragödien, und ich bin der festen Meinung, daß die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias seine Kunst studiren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstlichen Todesscenen gewöhnt, mußte auf Bombast und Rodomontaden verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmuth einflößen können, eben so wenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes

eigenes Interesse haben; daß der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschäftigt, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrei, als vielmehr auf die Veränderung Acht giebt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sey so schwach oder so stark es will, entsteht oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekommt er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben, und es durch Verrätherei nicht häufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmüthigen Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nöthig sie ihm auch scheint, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich, und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirkt wird. Bei dem Franzosen haben wiederum die schönen Augen ihren Theil daran. [1] Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken. — Des nämlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen andern Affect zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den Trachinerinnen bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Raserei, in der er nach nichts als nach Rache schnaubt. Schon hatte er in dieser Wuth den Lichas ergriffen und an dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich; um so viel natürlicher muß sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses, und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hülfe

[1] Act. II. Sc. III. De mes déguisemens que penserait Sophie? Sagt der Sohn des Achilles.

eilen, oder Herkules unter diesem Uebel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattirung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Orakel entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluß tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Ueberhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, daß jener ein Halbgott und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Theil über den unsterblichen so viel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müssen.[1] Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden und handeln.

Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrik nicht vermögend wäre; und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skävo-

Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Uebereinstimmung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß beide von ungefähr auf einerlei Umstände sollten gefallen seyn, die sich nichts weniger, als von selbst darbieten. Dabei setzten sie voraus, daß wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sey, als für den Künstler.

Nur scheinen sie vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sey. Denn vielleicht hat der Dichter eben so wenig den Künstler, als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beide haben aus einerlei älteren Quelle geschöpft. Nach dem Macrobius würde Pisander diese ältere Quelle seyn können.[1] Denn als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es schulkundig, pueris decantatum, daß der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums, sein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht sowohl nachgeahmt, als treulich übersetzt habe. Wäre nun also Pisander auch in der Geschichte des Laokoon Virgils Vorgänger gewesen, so brauchten die griechischen Künstler ihre Anleitung nicht aus einem lateinischen Dichter zu holen, und die Muthmaßung von ihrem Zeitalter gründet sich auf nichts.

travaillé comme à l'envie, pour laisser un monument, qui répondait à l'incomparable déscription qu'a fait Virgile de Laocoon etc.

[1] Saturnal. lib. V. cap. 2. Quæ Virgilius traxit a Græcis, dicturumne me putatis quæ vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum? et quod in ipsis Georgicis, tempestatis serenitatisque signa de Arati Phænomenis traxerit? vel quod eversionem Trojæ, cum Sinone suo, et equo ligneo, cæterisque omnibus, quæ librum secundum faciunt, a Pisandro pene ad verbum transcripserit? qui inter Græcos poetas eminet opere, quod a nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quæ mediis omnibus sæculis usque ad ætatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit, et unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias cæteras interitus quoque Trojæ in hunc modum relatus est. Quæ fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacæ urbis ruinam. Sed et hæc et talia ut pueris decantata prætereo.

Indeß, wenn ich nothwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoon von ihm erzählt worden, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, daß es mit eben den Umständen geschehen sey, von welchen wir noch jetzt bei griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun kommen aber diese mit der Erzählung des Virgils im geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muß die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoon erzählt, so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmoniren, so können sie nicht wohl anders als nach seiner Zeit gelebt und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

Quintus Calaber läßt zwar den Laokoon einen gleichen Verdacht, wie Virgil, wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen sich dieser dadurch zuzieht, äußert sich bei ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnenden Trojaner; Schrecken und Angst überfallen ihn; ein brennender Schmerz tobt in seinen Augen; sein Gehirn leidet; er rast; er

getroffen haben, daß sie auf eben die Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht gekannt hätten, wenn sie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf diesem Puncte, meine ich, müßte man bestehen, wenn man den Marliani und Montfaucon vertheidigen wollte. Virgil ist der erste und einzige,[1]

[1] Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bei dem Petron auslegt. Es stellte die Zerstörung von Troja, und besonders die Geschichte des Laokoon, vollkommen so vor, als sie Virgil erzählt; und da in der nämlichen Gallerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde vom Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, so ließe sich vermuthen, daß es gleichfalls ein altes griechisches Gemälde gewesen sey. Allein man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Historicus halten zu dürfen. Diese Gallerie, und dieses Gemälde, und dieser Eumolp haben, allem Ansehen nach, nirgends als in der Phantasie des Petrons existirt. Nichts verräth ihre gänzliche Erdichtung deutlicher, als die offenbaren Spuren einer beinahe schülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil: (Aeneid. lib. II. 199—224.)

Hic aliud majus miseris multoque tremendum
Objicitur magis, atque improvida pectora turbat
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
Sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(Horresco referens) immensis orbibus angues
Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt:
Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubæque
Sanguineæ exsuperant undas: pars cetera pontum
Pone legit, sinuatque immensa volumine terga.
Fit sonitus, spumante salo: jamque arva tenebant,
Ardentesque oculos suffecti sanguine et igni
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
Diffugimus visu exsangues. Illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat, et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem,
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus: et jam

welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer thun dieses gleichfalls, da sie es doch als

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.
Ille simul manibus tendit divellere nodos,
Perfusus sanie vittas atroque veneno:
Clamores simul horrendos ad sidera tollit.
Quales mugitus, fugit cum saucius aram
Taurus et incertam excussit cervice securim.

Und so Eumolp: (von dem man sagen könnte, daß es ihm wie allen Poeten aus dem Stegreife ergangen sey; ihr Gedächtniß hat immer an ihren Versen eben so viel Antheil, als ihre Einbildung.)

Ecce alia monstra. Celsa qua Tenedos mare
Dorso repellit, tumida consurgunt freta,
Undaque resultat scissa tranquillo minor.
Qualis silenti nocte remorum sonus
Longe refertur, cum premunt classes mare,
Pulsumque marmor abiete imposita gemit.
Respicimus, angues orbibus geminis ferunt
Ad saxa fluctus: tumida quorum pectora
Rates ut altæ, lateribus spumas agunt:

Griechen nicht hätten thun sollen: also ist es wahrscheinlich, daß sie es auf Veranlassung des Virgils gethan haben.

verschönern zu wollen; und wenn ihm dieses Verschönern, nach seiner Meinung, geglückt ist, so ist er Fuchs genug, seine Fußtapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verrathen würden, mit dem Schwanze zuzukehren. Aber eben diese eitle Begierde zu verschönern, und diese Behutsamkeit Original zu scheinen, entdeckt ihn. Denn sein Verschönern ist nichts als Uebertreibung und unnatürliches Raffiniren. Virgil sagt: sanguineæ jubæ; Petron: liberæ jubæ luminibus coruscant. Virgil: ardentes oculos suffecti sanguine et igni; Petron: fulmineum jubar incendit æquor. Virgil: fit sonitus spumante salo; Petron: sibilis undæ tremunt. So geht der Nachahmer immer aus dem Großen ins Ungeheuere, aus dem Wunderbaren ins Unmögliche. Die von den Schlangen umwundenen Knaben sind dem Virgil ein Parergon, das er mit wenigen bedeutenden Strichen hinsetzt, in welchen man nichts als ihr Unvermögen und ihren Jammer erkennt. Petron malt dieses Nebenwerk aus, und macht aus den Knaben ein Paar heldenmüthige Seelen,

— — — — neuter auxilio sibi
Uterque fratri transtulit pias vices
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.

Wer erwartet von Menschen, von Kindern, diese Selbstverläugnung? Wie viel besser kannte der Grieche die Natur (Quintus Calaber lib. XII. v. 459—461.), welcher bei Erscheinung der schrecklichen Schlangen sogar die Mütter ihrer Kinder vergessen läßt, so sehr war jedes nur auf seine eigene Erhaltung bedacht.

— — — — ἐνθα γυναικες
Ὀιμωζον, και που τις ἑον ἐπεληδατο τεκνον,
Ἀυτη ἀλευομενη ϛυγερον μορον — —

Zu verbergen sucht sich der Nachahmer gemeiniglich dadurch, daß er den Gegenständen eine andere Beleuchtung giebt, die Schatten des Originals heraus- und die Lichter zurücktreibt. Virgil giebt sich Mühe, die Größe der Schlangen recht sichtbar zu machen, weil von dieser Größe die Wahrscheinlichkeit der folgenden Erscheinung abhängt; das Geräusch, welches sie verursachen, ist nur eine Nebenidee, und bestimmt, den Begriff der Größe auch dadurch lebhafter zu machen. Petron hingegen macht diese Nebenidee zur Hauptsache, beschreibt das Geräusch mit aller möglichen Ueppigkeit, und vergißt die Schilderung der Größe so sehr, daß wir sie nur fast aus dem Geräusche schließen müssen. Es ist schwerlich zu glauben, daß er in diese Unschicklichkeit verfallen wäre, wenn er bloß aus seiner Einbildung geschildert, und kein Muster vor sich gehabt hätte,

Ich empfinde sehr wohl, wie viel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch nichts historisches weiter daraus schließen will, so glaube ich wenigstens, daß man sie als eine Hypothese kann gelten lassen, nach welcher der Kritiker seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder nicht bewiesen, daß die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben; ich will es bloß annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Ueber das Geschrei habe ich mich schon erklärt. Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mörderischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist unstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeugt. Wem gehört er? Dem Dichter oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter nicht finden.[1] Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

— — — illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque

ihrer Größe konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vordertheilen schon angefallen hatten, und mit ihren Hintertheilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des poetischen Gemäldes nothwendig; der Dichter läßt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war jetzt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheint eine Stelle des Donatus [1] zu bezeugen. Wie viel weniger wird er den Künstlern entwischt seyn, in deren verständiges Auge alles, was ihnen vortheilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon führt, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

Ille simul manibus tendit divellere nodos.

Hierin mußten ihm die Künstler nothwendig folgen. Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben, als die Bewegung der Hände; im Affecte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Arme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur sowohl als an den Nebenfiguren, in völliger Thätigkeit, und da am meisten beschäftigt, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

Weiter aber auch nichts als diese Freiheit der Arme fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung der Schlangen, von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen

[1] Donatus ad. v. 227. lib. II. Aeneid. Mirandum non est, clypeo et simulacri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluam partem. Mich dünkt übrigens, daß in dieser Stelle aus den Worten mirandum non est, entweder das non wegfallen muß, oder am Ende der ganze Nachsatz mangelt. Denn da die Schlangen so außerordentlich groß waren, so ist es allerdings zu verwundern, daß sie sich unter dem Schilde der Göttin verbergen können, wenn dieses Schild nicht selbst sehr groß war, und zu einer colossalischen Figur gehörte. Und die Versicherung hievon mußte der mangelnde Nachsatz seyn, oder das non hat keinen Sinn.

doppelt um den Leib und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden, und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Dieses Bild füllt unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Theile sind bis zum Ersticken gepreßt, und das Gift geht gerade nach dem Gesichte. Dem ungeachtet war es kein Bild für Künstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um diese bemerken zu können, mußten die Haupttheile so frei seyn als möglich, und durchaus mußte kein äußerer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und schwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibs, welche so sehr ausdrückend ist, würde unsichtbar geblieben seyn. Was man über, oder unter, oder zwischen den Windungen, von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen seyn, die nicht von dem innern Schmerze, sondern von der äußern Last gewirkt wor-

Kunst hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrucke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nöthig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vortheilhaft ist.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeigt, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebt die Weisheit der Künstler eben so sehr als die andere, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheint er mit beiden seinen Söhnen völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer, nackend vorgestellt werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Uebliche sey, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müssen.[1] Wenn die alten

[1] So urtheilt selbst De Piles in seinen Anmerkungen über den Du Fresnoy v. 210. Remarquez, s'il vous plaît, que les draperies tendres et légères n'étant données qu'au sexe féminin, les anciens Sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pû, d'habiller les figures d'hommes; parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons déjà dit, qu'en Sculpture on ne pouvait imiter les étoffes et que les gros plus faisaient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette vérité, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nuds. Je rapporterai seulement celùi du Laocoon lequel selon la vraisemblance devrait être vêtu. En effet, qu'elle apparence y

Artisten bei dem Einwurfe lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschieht. Denn gesetzt, die Sculptur könnte die verschiedenen Stoffe eben so gut nachahmen als die Malerei: würde sodann Laokoon nothwendig bekleidet seyn müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, eben so viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisirter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht seyn, und ist es ihnen gleich viel, womit sie getäuscht werden?

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil, oder habe es nicht, sein Leiden ist ihr an jedem Theile seines Körpers einmal so sichtbar wie das andere. Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllt. Ja, sie hindert nicht allein nicht, diese Binde; sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein großes geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Theil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdrucks. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Uebliche dem Ausdruck auf. Ueberhaupt war das Uebliche bei den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Noth erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Noth zu thun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

VI.

Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmt haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheint vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild, aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinübertragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit selbst zu denken. Und diese ihre eigene Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst eben so groß gewesen sind, als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmt haben. Es giebt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten. [1] Daß sie historische

ils ont jugé celui des draperies beaucoup plus fâcheux, que celui d'aller contre la vérité même.

[1] Maffei, Richardson, und noch neuerlich der Herr von Hagedorn. (Betrachtungen über die Malerei S. 37. Richardson, Traité de la Peinture, Tome III. p. 513.) De Fontaines verdient es wohl nicht, daß ich ihn diesen Männern beifüge. Er hält zwar, in den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung des Virgils, gleichfalls dafür, daß der

Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber, da sie das Kunstwerk so überschwenglich schön fanden, so konnten sie sich nicht bereden, daß es aus so später Zeit seyn sollte. Es mußte aus der Zeit seyn, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüthe war, weil es daraus zu seyn verdiente.

Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemälde des Virgils ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse, und daß der Dichter nur in so weit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne. Man ist geneigt diese Einschränkung zu vermuthen, noch ehe man sie durch Beispiele erhärtet sieht; bloß aus Erwägung der weitern Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit neben einander stehen können, ohne daß eines das andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst, oder die natürlichen Zeichen derselben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit thun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht fassen kann, so

begreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mußten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bei ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter abweichen? Wenn er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben? [1]

[1] Ich kann mich deßfalls auf nichts entscheidenderes berufen, als auf das Gedicht des Sadolet. Es ist eines alten Dichters würdig, und da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, so glaube ich es hier ganz einrücken zu dürfen.

DE LAOCOONTIS STATUA
IACOBI SADOLETI CARMEN.

Ecce alto terræ e cumulo, ingentisque ruinæ
Visceribus, iterum reducem longinqua reduxit
Laocoonta dies; aulis regalibus olim
Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.
Divinæ simulacrum artis, nec docta vetustas
Nobilius spectabat opus, nunc celsa revisit
Exemptum tenebris redivivæ moenia Romæ.
Quid primum summumve loquar? miserumne parentem
Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues
Terribili aspectu? caudasque irasque draconum
Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?
Horret ad hæc animus, mutaque ab imagine pulsat
Pectora, non parvo pietas commixta tremori.
Prolixum bini spiris glomerantur in orbem
Ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant,
Ternaque multiplici constringunt corpora nexu.
Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo
Exitium, casusque feros: micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
Connexum refugit corpus, torquentia sese
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas.
Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,
Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes

Ich begreife wohl, wie seine für sich selbst arbeitende Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen können; aber die Ursachen, warum seine Beurtheilungskraft schöne Züge, die er vor Augen

Connixus, lævam impatiens ad terga Chelydri
Objicit: intendunt nervi, collectaque ab omni
Corpore vis frustra summis conatibus instat.
Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.
Absistunt suræ, spirisque prementibus arctum
Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu,
Liventesque atro distendunt sanguine venas
Nec minus in natos eadem vis effera sævit
Implexuque angit rapido, miserandaque membra
Dilacerat: jamque alterius depasta cruentum
Pectus, suprema genitorem voce cientis,
Circumjectu orbis, validoque volumine fulcit.
Alter adhuc nullo violatus corpora morsu,
Dum parat adducta caudam divellere planta,
Horret ad adspectum miseri patris, hæret in illo,
Et jam jam ingentes fletus, lachrymasque cadentes

gehabt, in diese andere Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten.

Mich dünkt sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde gehabt hätte, daß er sich schwerlich würde haben mäßigen können, die Verstrickung aller drei Körper in einen Knoten gleichsam nur errathen zu lassen. Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden haben, als daß sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war jetzt die Zeit nicht, diese Verstrickung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr würde ihr in dem Schatten, worin sie der Dichter lassen mußte, einen sehr entscheidenden Druck vielleicht gegeben haben. Was der Artist ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei dem Artisten gesehen hätte, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte ihn eben so unvermeidlich nöthigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmüthiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geschrei seines Laokoons zu schrecken? Richardson sagt: Virgils Laokoon muß schreien, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn, als Schrecken und Entsetzen bei den Trojanern, erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheint, daß der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eigenen Person macht, sondern sie den Aeneas machen läßt, und gegen die Dido machen läßt, deren Mitleid Aeneas nicht genug bestürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicher Weise hätte bringen müssen, wenn er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt

Sammlung (Delic. Poet. Italorum Parte alt. p. 582.) mit einverleibt; allein sehr fehlerhaft. Für bini (v. 14.) liest er vivi; für errant (v. 15.) oram, u. s. w.

hätte. Richardson fügt hinzu: [1] die Geschichte des Laokoon solle bloß zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzelnen Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein das heißt die Sache aus einem malerischen Augenpuncte betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bei dem Dichter keine Gemälde neben einander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke mehr auf den Laokoon, als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen auf einander, und ich sehe nicht, welchen Nachtheil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte. Es sey denn, daß die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

Noch weniger Ursache würde der Dichter gehabt haben, die Windungen der Schlangen zu verändern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände und verstricken die Füße. So sehr

Das sind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vorbild seine Phantasie befeuert hätte, und die alsdann gewiß besser gewesen wären, als was er uns jetzt dafür giebt:

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muß nicht dabei verweilen, sie muß sie nicht aufs reine zu bringen suchen, sie muß jetzt nur die Schlangen, jetzt nur den Laokoon sehen, sie muß sich nicht vorstellen wollen, welche Figur beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt ihr das Virgilische Bild an zu mißfallen, und sie findet es höchst unmalerisch.

Wären aber auch schon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich, so wären sie doch bloß willkürlich. Man ahmt nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Noth verändert? Vielmehr, wenn man dieses thut, ist der Vorsatz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen, daß man also nicht nachgeahmt habe.

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl diesen und jenen Theil. Gut; doch welches sind denn diese einzelnen Theile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke so genau übereinstimmen, daß sie der Dichter aus diesem entlehnt zu haben scheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das alles gab dem Dichter sowohl als dem Artisten die Geschichte. Außer dem Historischen kommen sie in nichts überein, als darin, daß sie Kinder und Vater in einen einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veränderten Umstande, daß den Vater eben dasselbe Unglück betroffen habe, als die Kinder. Diese Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, scheint Virgil gemacht zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas anders. Folglich, wenn in Ansehung jener gemeinschaftlichen Verstrickung auf einer oder der andern Seite Nachahmung seyn soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler, als des Dichters zu vermuthen. In allem übrigen weicht einer von dem andern ab; nur mit dem Unter-

schiede, daß, wenn es der Künstler ist, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorsatz den Dichter nachzuahmen noch dabei bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu nöthigten; ist es hingegen der Dichter, welcher dem Künstler nachgeahmt haben soll, so sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung, und diejenigen, welche sie dem ungeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunstwerk älter sey, als die poetische Beschreibung.

VII.

Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnt von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen.

Wenn Virgil das Schild des Aeneas beschreibt, so ahmt er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das was auf dem Kunst-

Wenn indeß Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspuncte betrachten müssen: so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen. Diese Uebereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern, über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselsweisen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustutzen suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht, und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue, oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werks. Spence schrieb seinen Polymetis [1] mit vieler classischen Gelehrsamkeit und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die römischen Dichter zu erklären, und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber dem ungeachtet behaupte ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch seyn muß.

Es ist natürlich, daß, wenn Valerius Flaccus den geflügelten Blitz auf den römischen Schilden beschreibt,

> (Nec primus radios, miles Romane, corusci
> Fulminis et rutilas scutis diffuderis alas)

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbil-

[1] Die erste Ausgabe ist von 1747; die zweite von 1755 und führt den Titel: Polymetis, or an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the ancient Artists, being an Attempt to illustrate them mutually from one another. In ten Books, by the Revd. Mr. Spence. London, printed for Dodsley. fol. Auch ein Auszug, welchen N. Tindal aus diesem Werke gemacht hat, ist bereits mehr als einmal gedruckt worden.

dung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmal erblicke.[1] Es kann seyn, daß Mars in eben der schwebenden Stellung, in welcher ihn Addison über der Rhea auf einer Münze zu sehen glaubte,[2] auch von den alten Waffenschmieden auf den Helmen

[1] Val. Flaccus lib. VI. v. 55. 56. Polymetis Dial. VI. p. 50.

[2] Ich sage: es kann seyn. Doch wollte ich zehn gegen eins wetten, daß es nicht ist. Juvenal redet von den ersten Zeiten der Republik, als man noch von keiner Pracht und Ueppigkeit wußte, und der Soldat das erbeutete Gold und Silber nur auf das Geschirr seines Pferdes und auf seine Waffen verwandte. (Sat. XI. v. 100—107.)

Tunc rudis et Grajas mirari nescius artes
Urbibus eversis prædarum in parte reperta
Magnorum artificum frangebat pocula miles.
Ut phaleris gauderet equus, cælataque cassis
Romuleæ simulacra feræ mansuescere jussæ
Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,
Ac nudam effigiem clypeo fulgentis et hasta,
Pendentisque Dei perituro ostenderet hosti.

Der Soldat zerbrach die kostbarsten Becher, die Meisterstücke großer Künstler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus daraus

und Schilden vorgestellt wurde, und daß Juvenal einen solchen Helm oder Schild in Gedanken hatte, als er mit einem Worte

„Helmen die erste Geschichte des Romulus zu tragen, wie er von einem „Gotte erzeugt und von einer Wölfin gesäugt worden. Die Figur des „Gottes war vorgestellt, wie er sich auf die Priesterin Ilia, oder wie „sie andere nennen, Rhea Sylvia, herabläßt, und in diesem Herablassen „schien sie über der Jungfrau in der Luft zu schweben, welches denn „durch das Wort pendentis sehr eigentlich und poetisch ausgedrückt wird. „Außer dem alten Basrelief beim Bellori, welches mich zuerst auf diese „Auslegung brachte, habe ich seitdem die nämliche Figur auf einer „Münze gefunden, die unter der Zeit des Antoninus Pius geschlagen „worden." — Da Spence diese Entdeckung des Addison so außerordentlich glücklich findet, daß er sie als ein Muster in ihrer Art und als das stärkste Beispiel anführt, wie nützlich die Werke der alten Artisten zur Erklärung der classischen römischen Dichter gebraucht werden können: so kann ich mich nicht enthalten, sie ein wenig genauer zu betrachten. (Polymetis Dial. VII. p. 77.) — Fürs erste muß ich anmerken, daß bloß das Basrelief und die Münze dem Addison wohl schwerlich die Stelle des Juvenals in die Gedanken gebracht haben würde, wenn er sich nicht zugleich erinnert hätte, bei dem alten Scholiasten, der in der letzten ohn einen Zeile anstatt fulgentis, venientis gefunden, die Glosse gelesen zu haben: Martis ad Iliam venientis ut concumberet. Nun nehme man aber diese Lesart des Scholiasten nicht an, sondern man nehme die an, welche Addison selbst annimmt, und sage, ob man sodann die geringste Spur findet, daß der Dichter die Rhea in Gedanken gehabt habe? Man sage, ob es nicht ein wahres Hysteronproteron von ihm seyn würde, daß er von der Wölfin und den jungen Knaben rede, und sodann erst von dem Abenteuer, dem sie ihr Daseyn zu danken haben? Die Rhea ist noch nicht Mutter, und die Kinder liegen schon unter dem Felsen. Man sage, ob eine Schäferstunde wohl ein schickliches Emblema auf dem Helme eines römischen Soldaten gewesen wäre? Der Soldat war auf den göttlichen Ursprung seines Stifters stolz, das zeigten die Wölfin und die Kinder genugsam; mußte er auch noch den Mars im Begriffe einer Handlung zeigen, in der er nichts weniger als der fürchterliche Mars war? Seine Ueberraschung der Rhea mag auf noch so viel alten Marmorn und Münzen zu finden seyn, paßt sie darum auf das Stück einer Rüstung? Und welches sind denn die Marmor und Münzen, auf welchen sie Addison fand, und wo er den Mars in dieser schwebenden Stellung sah? Das alte Basrelief, worauf er sich beruft, soll Bellori haben. Aber die Admiranda, welches seine Samm-

darauf anspielte, welches bis auf den Addison ein Räthsel für alle Ausleger gewesen. Mich dünkt selbst, daß ich die Stelle des Ovids, wo der ermattete Cephalus den kühlenden Lüften ruft:

lung der schönsten alten Basreliefs ist, wird man vergebens darnach durchblättern. Ich habe es nicht gefunden, und auch Spence muß es weder da, noch sonst wo gefunden haben, weil er es gänzlich mit Stillschweigen übergeht. Alles kommt also auf die Münze an. Nun betrachte man diese bei dem Addison selbst. Ich erblicke eine liegende Rhea; und da dem Stempelschneider der Raum nicht erlaubte, die Figur des Mars mit ihr auf gleichem Boden zu stellen, so steht er ein wenig höher. Das ist es alles; schwebendes hat sie außer diesem nicht das geringste. Es ist wahr, in der Abbildung, die Spence davon giebt, ist das Schweben sehr stark ausgedrückt; die Figur fällt mit dem Obertheile weit vor, und man sieht deutlich, daß es kein stehender Körper ist, sondern daß, wenn es kein fallender Körper seyn soll, es nothwendig ein schwebender seyn muß. Spence sagt, er besitze diese Münze selbst. Es wäre hart, obschon in einer Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen. Allein ein gefaßtes Vorurtheil kann auch auf unsere Augen Einfluß haben; zu dem konnte er es zum Besten seiner Leser für erlaubt halten, den Ausdruck, welchen er zu sehen glaubte, durch seinen Künstler so verstärken zu lassen, daß uns eben so

Aura — — — venias — —
Meque juves, intresque sinus, gratissima, nostros!

und seine Procris diese Aura für den Namen einer Nebenbuhlerin hält, daß ich, sage ich, diese Stelle natürlicher finde, wenn

einer menschlichen Figur denken läßt, so hat er doch alle Begriffe eines groben und schweren Stoffes davon entfernt, und ihren menschenähnlichen Körper mit einer Kraft belebt, die ihn von den Gesetzen unserer Bewegung ausnimmt. Wodurch aber könnte die Malerei die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menschen so vorzüglich unterscheiden, daß unser Auge nicht beleidigt würde, wenn es bei der einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände, als bei der andern? Wodurch anders, als durch verabredete Zeichen? In der That sind ein paar Flügel, eine Wolke auch nichts anders, als dergleichen Zeichen. Doch von diesem ein mehreres an einem andern Orte. Hier ist es genug, von den Vertheidigern der Addison'schen Meinung zu verlangen, mir eine andere ähnliche Figur auf alten Denkmälern zu zeigen, die so frei und bloß in der Luft hange. Sollte dieser Mars die einzige in ihrer Art seyn? Und warum? Hatte vielleicht die Tradition einen Umstand überliefert, der ein dergleichen Schweben in diesem Falle nothwendig macht? Beim Ovid (Fast. lib. 1.) läßt sich nicht die geringste Spur davon entdecken. Vielmehr kann man zeigen, daß es keinen solchen Umstand könne gegeben haben. Denn es finden sich andere alte Kunstwerke, welche die nämliche Geschichte vorstellen, und wo Mars offenbar nicht schwebt, sondern geht. Man betrachte das Basrelief beim Montfaucon (Suppl. T. I. p. 183.), das sich, wenn ich nicht irre, zu Rom in dem Palaste der Mellini befindet. Die schlafende Rhea liegt unter einem Baume, und Mars nähert sich ihr mit leisen Schritten, und mit der bedeutenden Zurückstreckung der rechten Hand, mit der wir denen hinter uns entweder zurückzubleiben oder sachte zu folgen befehlen. Es ist vollkommen die nämliche Stellung, in der er auf der Münze erscheint, nur daß er hier die Lanze in der rechten und dort in der linken Hand führt. Man findet öfter berühmte Statuen und Basreliefe auf alten Münzen copirt, als daß es auch nicht hier könnte geschehen seyn, wo der Stempelschneider den Ausdruck der zurückgewandten rechten Hand vielleicht nicht fühlte, und sie daher besser mit der Lanze füllen zu können glaubte. — Alles dieses nun zusammen genommen, wie viel Wahrscheinlichkeit bleibt dem Addison noch übrig? Schwerlich mehr, als so viel deren die bloße Möglichkeit hat. Doch woher eine bessere Erklärung, wenn diese nichts taugt? Es

ich aus den Kunstwerken der Alten ersehe, daß sie wirklich die sanften Lüfte personifirt und eine Art weiblicher Sylphen unter dem Namen Auræ verehrt haben.[1] Ich gebe es zu, daß, wenn

kann seyn, daß sich schon eine bessere unter den vom Addison verworfenen Erklärungen findet. Findet sich aber auch keine, was mehr? Die Stelle des Dichters ist verdorben: sie mag es bleiben. Und sie wird es bleiben, wenn man auch noch zwanzig neue Vermuthungen darüber auskramen wollte. Dergleichen könnte z. E. diese seyn, daß pendentis in seiner figürlichen Bedeutung genommen werden müsse, nach welcher es so viel als ungewiß, unentschlossen, unentschieden heißt. Mars pendens wäre alsdann so viel als Mars incertus oder Mars communis. Dii communes sunt, sagt Servius (ad v. 118. lib. XII. Aeneid.), Mars, Bellona, Victoria, quia hi in bello utrique parti favere possunt. Und die ganze Zeile,

Pendentisque Dei (effigiem) perituro ostenderet hosti,

würde diesen Sinn haben, daß der alte römische Soldat das Bildniß des gemeinschaftlichen Gottes seinem demungeachtet bald unterliegenden Feinde unter die Augen zu tragen gewohnt gewesen sey. Ein sehr feiner Zug, der die Siege der alten Römer mehr zur Wirkung ihrer eigenen Tapferkeit, als zur Frucht des parteiischen Beistandes ihres Stammvaters macht. Dem ungeachtet: non liquet.

Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermessäule vergleicht, man das Aehnliche in dieser Vergleichung schwerlich finden dürfte, ohne eine solche Säule zu sehen, ohne zu wissen, daß es ein schlechter Pfeiler ist, der bloß das Haupt, höchstens mit dem Rumpfe, des Gottes trägt und, weil wir weder Hände noch Füße daran erblicken, den Begriff der Unthätigkeit erweckt. [1]

wissen, daß Aura bei den Alten ein ganz gewöhnlicher Name für Frauenzimmer war. So heißt z. E. beim Nonnus (Dionys. lib. XLVIII.) die Nymphe aus dem Gefolge der Diana, die, weil sie sich einer männlichern Schönheit rühmte, als selbst der Göttin ihre war, zur Strafe für ihre Vermessenheit schlafend den Umarmungen des Bacchus preisgegeben ward.

1 Juvenalis Satyr. VIII. v. 52—55.

— — — — At tu
Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermae;
Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod
Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.

Wenn Spence die griechischen Schriftsteller mit in seinen Plan gezogen gehabt hätte, so würde ihm vielleicht, vielleicht aber auch nicht, eine alte äsopische Fabel beigefallen seyn, die aus der Bildung einer solchen Hermessäule ein noch weit schöneres und zu ihrem Verständnisse weit unentbehrlicheres Licht erhält, als diese Stelle des Juvenals. „Merkur," erzählt Aesopus, „wollte gern erfahren, in welchem Ansehen er bei den „Menschen stünde. Er verbarg seine Gottheit und kam zu einem Bild„hauer. Hier erblickte er die Statue des Jupiters, und fragte den „Künstler, wie theuer er sie halte? Eine Drachme: war die Antwort. „Merkur lächelte; und diese Juno? fragte er weiter. Ungefähr eben so „viel. Indem ward er sein eigenes Bild gewahr, und dachte bei sich „selbst: ich bin der Bote der Götter; von mir kommt aller Gewinn; „mich müssen die Menschen nothwendig weit höher schätzen. Aber hier „dieser Gott? (Er wies auf sein Bild.) Wie theuer möchte wohl der „seyn? Dieser? antwortete der Künstler. O, wenn ihr mir jene beide „abkauft, so sollt ihr diesen oben drein haben." Merkur war abgeführt. Allein der Bildhauer kannte ihn nicht, und konnte also auch nicht die Absicht haben, seine Eigenliebe zu kränken, sondern es mußte in der Beschaffenheit der Statuen selbst gegründet seyn, warum er die letztere so geringschätzig hielt, daß er sie zur Zugabe bestimmte. Die geringere Würde des Gottes, welchen sie vorstellte, konnte dabei nichts thun, denn der Künstler schätzt seine Werke nach der Geschicklichkeit, dem Fleiße und der Arbeit, welche sie erfordern, und nicht nach dem Range und dem

— Erläuterungen von dieser Art sind nicht zu verachten, wenn sie auch schon weder allezeit nothwendig, noch allezeit hinlänglich seyn sollten. Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding und nicht als Nachahmung vor Augen; oder Künstler und Dichter hatten einerlei angenommene Begriffe, dem zu folge sich auch Uebereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen mußte, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückschließen läßt.

Allein wenn Tibull die Gestalt des Apollo malt, wie er ihm im Traum erschienen: — Der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche duften aus dem güldenen Haare, das um den langen Nacken schwimmt; glänzendes Weiß und Purpurröthe mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die jetzt ihrem Geliebten zurückgeführt wird: — warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden erborgt seyn? Echions nova nupta verecundia notabilis mag in Rom gewesen seyn, mag tausend

Werthe der Wesen, welche sie ausdrücken. Die Statue des Merkurs mußte weniger Geschicklichkeit, weniger Fleiß und Arbeit verlangen,

und tausendmal seyn copirt worden, war darum die bräutliche Schaam selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keinen Dichter mehr zu sehen, als in der Nachahmung des Malers?[1] Oder wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet, und sein vor der Esse erhitztes Gesicht roth, brennend nennt: mußte er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet und Hitze röthet?[2] Oder wenn Lucrez den Wechsel der Jahreszeiten beschreibt, und sie mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen in der Luft und auf der Erde in ihrer natürlichen Ordnung vorüber führt; war Lucrez ein Ephemeron, hatte er kein ganzes Jahr durchlebt, um alle die Veränderungen selbst erfahren zu haben, daß er sie nach einer Procession schildern mußte, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Mußte er erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen Abstracta zu wirklichen Wesen zu machen?[3] Oder Virgils pontem indignatus Araxes, dieses vortreffliche poetische Bild eines über seine Ufer sich ergießenden Flusses, wie er die über ihn geschlagene Brücke zerreißt, verliert es nicht seine

[1] Tibullus Eleg. 4. lib. III. Polymetis Dial. VIII. p. 84.

[2] Statius lib. I. Sylv. 5. v. 8. Polymetis Dial. VIII. p. 81.

[3] Lucretius de R. N. lib. V. v. 736—747.

It Ver, et Venus, et Veneris prænnntius ante
Pinnatus graditur Zephyrus; vestigia propter
Flora quibus mater præspargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.
Inde loci sequitur Calor aridus, et comes una
Pulverulenta Ceres; et Etesia flabra Aquilonum.
Inde Autumnus adit; graditur simul Evius Evan:
Inde aliæ tempestates ventique sequuntur,
Altitonans Volturnus et Auster fulmine pollens.
Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem
Reddit, Hyems sequitur, crepitans ac dentibus Algus.

Spence erkennt diese Stelle für eine von den schönsten in dem ganzen Gedichte des Lucrez. Wenigstens ist sie eine von denen, auf welche sich die Ehre des Lucrez als Dichter gründet. Aber wahrlich, es heißt ihm diese Ehre schmälern, ihn völlig darum bringen wollen, wenn man sagt: Diese ganze Beschreibung scheint nach einer alten Procession der vergötterten Jahreszeiten nebst ihrem Gefolge gemacht zu seyn. Und warum

ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit angespielt hat, in welchem dieser Flußgott als wirklich eine Brücke zerbrechend vorgestellt wird? [1] — Was sollen wir mit dergleichen Erläuterungen, die aus der klarsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu lassen?

Ich bedaure, daß ein so nützliches Buch, als Polymetis sonst seyn könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern statt eigenthümlicher Phantasie Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so ekel, und den classischen Schriftstellern weit nachtheiliger geworden ist, als ihnen die wässerigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr seyn können. Noch mehr bedaure ich, daß Spencen selbst Addison hierin vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Kenntniß der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Fälle eben so wenig unterschieden hat, in welchen die Nachahmung des Künstlers dem Dichter anständig, in welchen sie ihm verkleinerlich ist. [2]

das? „Darum," sagt der Engländer, „weil bei den Römern ehedem „dergleichen Processionen mit ihren Göttern überhaupt eben so gewöhn„lich waren, als noch jetzt in gewissen Ländern die Processionen sind,

VIII.

Von der Aehnlichkeit, welche die Poesie und Malerei mit einander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe. Er glaubt, daß beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen, daß sie beständig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poesie die weitere Kunst ist, daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen: daran scheint er gar nicht gedacht zu haben, und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

Die alten Dichter geben dem Bacchus meistentheils Hörner. Es ist also doch wunderbar, sagt Spence, daß man diese Hörner an seinen Statuen so selten erblickt.[1] Er fällt auf diese, er fällt auf eine andere Ursache, auf die Unwissenheit der Antiquare, auf die Kleinheit der Hörner selbst, die sich unter den Trauben und Epheublättern, dem beständigen Kopfputze des Gottes, möchten verkrochen haben. Er windet sich um die wahre Ursache herum, ohne sie zu argwohnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürliche Hörner, wie sie es an den Faunen und Satyren waren. Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.

— Tibi, cum sine cornibus adstas
Virgineum caput est: — —

heißt es in der feierlichen Anrufung des Bacchus beim Ovid.[2] Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen, und zeigte sich ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollten ihn nun auch die Künstler darstellen, und mußten daher alle Zusätze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an

[1] Polymetis Dial. IX. p. 129.
[2] Metamorph. lib. IV. v. 19. 20.

dem Diadem befestigt waren, wie man an einem Kopfe in dem königl. Kabinet zu Berlin sehen kann. [1] Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne Stirne verdeckte, und daher an den Statuen des Bacchus eben so selten vorkommt, als die Hörner, ob es ihm schon, als seinem Erfinder, von den Dichtern eben so oft beigelegt wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem feine Anspielungen auf die Thaten und den Charakter des Gottes; dem Künstler hingegen wurden sie Hinderungen, größere Schönheiten zu zeigen, und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den Beinamen Biformis, *Διμορφος*, hatte, weil er sich sowohl schön als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natürlich, daß die Künstler diejenige von seiner Gestalt am liebsten wählten, die der Bestimmung ihrer Kunst am meisten entsprach.

Minerva und Juno schleudern bei den römischen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence. [2] Er antwortet: es war ein besonderes Vorrecht dieser zwei Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erst in den Samothracischen Geheimnissen erfuhr; weil aber die Artisten bei den alten Römern als gemeine Leute betrachtet, und daher

Das hätte er daraus schließen sollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundsatz angenommen, daß in einer poetischen Beschreibung nichts gut sey, was unschicklich seyn würde, wenn man es in einem Gemälde oder an einer Statue vorstellte.[1] Folglich müssen die Dichter gefehlt haben. „Statius und Vale-„rius sind aus einer Zeit, da die römische Poesie schon in ihrem „Verfalle war. Sie zeigen auch hierin ihren verderbten Geschmack, „und ihre schlechte Beurtheilungskraft. Bei den Dichtern aus „einer bessern Zeit wird man dergleichen Verstoßungen wider den „malerischen Ausdruck nicht finden.“[2]

So etwas zu sagen, braucht es wahrlich wenig Unterscheidungskraft. Ich will indeß mich weder des Statius noch des Valerius in diesem Fall annehmen, sondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen wie sie der Künstler vorstellt, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Künstler sind sie personifirte Abstracta, die beständig die ähnliche Charakterisirung behalten müssen, wenn sie erkenntlich seyn sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affecten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken, und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche, als holde Reize, geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus, von Rache und Wuth getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe als Liebe zürnet nie, rächet sich nie. Bei dem Dichter

[1] Polymetis Dialogue XX. p. 311. Scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture.

[2] Polymetis Dial. VII. p. 74.

hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter ihre eigene Individualität hat, und folglich der Triebe des Abscheues eben so fähig seyn muß, als der Zuneigung. Was Wunder also, daß sie bei ihm in Zorn oder Wuth entbrennt, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzt?

Es ist zwar wahr, daß auch der Künstler, in zusammengesetzten Werken, die Venus oder jede andere Gottheit, außer ihrem Charakter, als ein wirklich handelndes Wesen, so gut wie der Dichter einführen kann. Aber alsdann müssen wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie schon keine unmittelbare Folgen desselben sind. Venus übergiebt ihrem Sohne die göttlichen Waffen; diese Handlung kann der Künstler sowohl als der Dichter vorstellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmuth und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der Liebe zukommen, vielmehr wird sie eben dadurch in seinem Werke um so viel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos, rächen will, in vergrößerter wilder Gestalt mit fleckigten Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfackel ergreift, ein schwarzes Gewand um sich

Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres
Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
Tartarias inter thalamis volitasse sorores
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus, et sæva formidine cuncta replerit
Limina. [1] —

Oder man kann sagen: der Dichter allein besitzt das Kunststück, mit negativen Zügen zu schildern, und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen zwei Erscheinungen in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus, nicht mehr das Haar mit goldnen Spangen geheftet, von keinem azurnen Gewande umflattert, ohne ihren Gürtel, mit andern Flammen, mit größern Pfeilen bewaffnet, in Gesellschaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artist dieses Kunststückes entbehren muß, soll sich seiner darum auch der Dichter enthalten? Wenn die Malerei die Schwester der Dichtkunst seyn will, so sey sie wenigstens keine eifersüchtige Schwester, und die jüngere untersage der älteren nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.

IX.

Wenn man in einzelnen Fällen den Maler und Dichter mit einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk, zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen seyn, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehrt.

Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypsipile ihren Vater unter der Gestalt des Gottes

[1] Thebaid. Lib. V. v. 61—64.

rettete,[1] mit Hörnern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln, denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freie Künstler, der seinen Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieses Sinnbild weg; und wenn wir unter den noch übrigen Statuen von ihm keine mit Hörnern finden,[2] so ist dieses vielleicht ein Beweis, daß es keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehrt worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, daß auf diese letzteren die Wuth der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christenthums vornehmlich gefallen ist, die nur

[1] Valerius Flaccus Lib. II. Argonaut. v. 265—273.
Serta patri, juvenisque comam vestesque Lyæi
Induit, et medium curru locat; æraque circum
Tympanaque et plenas tacita formidine cistas.
Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus;
Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam,
Respiciens; teneat virides velatus habenas
Ut pater, et nivea tumeant ut cornua mitra,
Et sacer ut Bacchum referat scyphus.

hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreinigt war.

Da indeß unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als von der andern Art finden, so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdient diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hülfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sah; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt, oder aus Nachsicht für die Kunst und den feinern Geschmack des Jahrhunderts von jenem so viel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen können.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig mit einander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet, daß dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht: so wird dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion, noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache, von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu großem Aergernisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammt, woraus sie gezogen worden.[1]

[1] Als ich oben behauptete, daß die alten Künstler keine Furien gebildet hätten, war es mir nicht entfallen, daß die Furien mehr als einen Tempel gehabt, die ohne ihre Statuen gewiß nicht gewesen sind. In dem zu Cerynea fand Pausanias dergleichen von Holz; sie waren weder groß, noch sonst besonders merkwürdig; es schien, daß die Kunst, die sich nicht an ihnen zeigen können, es an den Bildsäulen ihrer Priesterinnen, die in der Halle des Tempels standen, einbringen wollen,

Gegentheils kann man sich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunst zu groß vorstellen. Spence giebt hiervon

als welche von Stein und von sehr schöner Arbeit waren (Pausanias Achaic. cap. XXV. p. 587. Edit. Kuhn.). Ich hatte eben so wenig vergessen, daß man Köpfe von ihnen auf einem Abraxas, den Chiffletius bekannt gemacht, und auf einer Lampe beim Licetus zu sehen glaube (Dissertat. sur les Furies par Bannier, Mémoires de l'Académie des Inscript. T. V. p. 48.). Auch sogar die Urne von hetrurischer Arbeit beim Gorius (Tabl. 151. Musei Etrusci.), auf welcher Orestes und Pylades erscheinen, wie ihnen zwei Furien mit Fackeln zusetzen, war mir nicht unbekannt. Allein ich redete von Kunstwerken, von welchen ich alle diese Stücke ausschließen zu können glaubte. Und wäre auch das letztere nicht sowohl als die übrigen davon auszuschließen, so dient es von einer andern Seite, mehr meine Meinung zu bestärken, als zu widerlegen. Denn so wenig auch die hetrurischen Künstler überhaupt auf das Schöne gearbeitet, so scheinen sie doch auch die Furien nicht sowohl durch schreckliche Gesichtszüge, als vielmehr durch ihre Tracht und Attribute ausgedrückt zu haben. Diese stoßen mit so ruhigem Gesichte dem Orestes und Pylades ihre Fackeln unter die Augen, daß sie fast scheinen, sie nur im Scherze erschrecken zu wollen. Wie fürchterlich sie dem Orestes und Pylades vorgekommen, läßt sich nur aus ihrer

ein sonderbares Beispiel. Er fand beim Ovid, daß Vesta in ihrem Tempel unter keinem persönlichen Bilde verehrt worden, und dieses dünkte ihm genug, daraus zu schließen, daß es überhaupt keine Bildsäulen von dieser Göttin gegeben habe, und daß alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Vesta, sondern eine Vestalin vorstelle. [1] Eine seltsame Folge! Verlor der Künstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persönlichkeit geben, das sie zur Tochter des Saturnus und der Ops machen, das sie in Gefahr kommen lassen, unter die Mißhandlungen des Priapus zu fallen, und was sie sonst von ihr erzählen, verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personifiren, weil es in Einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehrt ward? Denn Spence begeht dabei noch diesen Fehler, daß er das, was Ovid nur von einem gewissen Tempel der Vesta, nämlich von dem zu Rom sagt, [2] auf alle Tempel dieser Göttin ohne Unterschied, und auf ihre Verehrung überhaupt ausdehnt. Wie sie in diesem Tempel zu Rom verehrt ward, so ward sie nicht überall verehrt,

auch in bloßen ungebundenen Haaren erscheint, die an den andern mit einem Schleier bedeckt sind. Doch gesetzt auch, es wäre wirklich so, wie es dem Herrn Winkelmann zuerst vorgekommen, so würde es auch mit diesem geschnittenen Steine eben die Bewandtniß haben, die es mit der hetrurischen Urne hat, es wäre denn, daß sich wegen Kleinheit der Arbeit gar keine Gesichtszüge erkennen ließen. Ueberdem gehören auch die geschnittenen Steine überhaupt, wegen ihres Gebrauchs als Siegel, schon mit zur Bildersprache, und ihre Figuren mögen öfter eigensinnige Symbole der Besitzer, als freiwillige Werke der Künstler seyn.

[1] Polymetis Dial. VII. p. 81.

[2] Fast. lib. VI. v. 295—98.

> Esse diu stultus Vestæ simulacra putavi:
> Mox didici curvo nulla subesse tholo.
> Ignis inexstinctus templo celatur in illo.
> Effigiem nullam Vesta, nec ignis, habet.

Ovid redet nur von dem Gottesdienste der Vesta in Rom, nur von dem Tempel, den ihr Numa daselbst erbaut hatte, von dem er kurz zuvor (v. 259—60.) sagt:

> Regis opus placidi, quo non metuentius ullum
> Numinis ingenium terra Sabina tulit.

so war sie selbst nicht in Italien verehrt worden, ehe ihn Numa baute. Numa wollte keine Gottheit in menschlicher oder thierischer Gestalt vorgestellt wissen, und darin bestand ohne Zweifel die Verbesserung, die er in dem Dienste der Vesta machte, daß er alle persönliche Vorstellung von ihr daraus verbannte. Ovid selbst lehrt uns, daß es vor den Zeiten des Numa Bildsäulen der Vesta in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Priesterin Sylvia Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben.[1] Daß sogar in den Tempeln, welche die Göttin außer der Stadt in den römischen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht völlig von der Art gewesen, als sie Numa verordnet, scheinen verschiedene alte Inschriften zu beweisen, in welchen eines Pontificis Vestæ gedacht wird.[2] Auch zu Korinth war ein Tempel der Vesta ohne alle Bildsäule mit einem bloßen Altare, worauf der Göttin geopfert ward.[3] Aber hatten die Griechen darum gar keine Statuen der Vesta? Zu Athen war eine im Prytaneo, neben der Statue des Friedens.[4] Die Jasseer rühmten von einer, die bei ihnen unter freiem Himmel

[1] Fast. libr. III. v. 45. 46.

stand, daß weder Schnee noch Regen jemals auf sie falle.[1] Plinius gedenkt einer sitzenden von der Hand des Scopas, die sich zu seiner Zeit in den Servilianischen Gärten zu Rom befand.[2] Zugegeben, daß es uns jetzt schwer wird, eine bloße Vestalin von einer Vesta selbst zu unterscheiden, beweist dieses, daß sie auch die Alten nicht unterscheiden können, oder wohl gar nicht unterscheiden wollen? Gewisse Kennzeichen sprechen offenbar mehr für die eine, als für die andere. Das Scepter, die Fackel, das Palladium lassen sich nur in der Hand der Göttin vermuthen. Das Tympanum, welches ihr Codinus beilegt, kommt ihr vielleicht nur als der Erde zu, oder Codinus wußte selbst nicht recht, was er sahe.[3]

X.

Ich merke noch eine Befremdung des Spence an, welche deutlich zeigt, wie wenig er über die Gränzen der Poesie und Malerei muß nachgedacht haben.

„Was die Musen überhaupt betrifft, sagt er, so ist es „doch sonderbar, daß die Dichter in Beschreibung derselben so

[1] Polyb. Hist. libr. XVI. §. 11. Op. T. II. p. 443. Edit. Ernest.

[2] Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 727. Edit. Hard. Scopas fecit — Vestam sedentem laudatem in Servilianis hortis. Diese Stelle muß Lipsius in Gedanken gehabt haben, als er (de Vesta cap. 3.) schrieb: Plinius Vestam sedentem effingi solitam ostendit, a stabilitate. Allein was Plinius von einem einzelnen Stücke des Scopas sagt, hätte er nicht für einen allgemein angenommenen Charakter ausgeben sollen. Er merkt selbst an, daß auf den Münzen die Vesta eben so oft stehend als sitzend erscheine. Allein er verbessert dadurch nicht den Plinius, sondern seine eigene falsche Einbildung.

[3] Georg. Codinus de Originib. Constant. Edit. Venet. p. 12. *Την γην λεγουσιν Εςιαν, και πλαττουσι άυτην γυναικα, τυμπανον βαςαζουσαν, ἐπειδη τους ἀνεμους ἡ γη ὑφ' ἑαυτην συγκλειει.* Suidas: aus ihm, oder beide aus einem ältern, sagt unter dem Worte *Εςια* eben dieses. „Die Erde wird unter dem Namen Vesta als eine „Frau gebildet, welche ein Tympanon trägt, weil sie die Winde in sich „verschlossen hält." Die Ursache ist ein wenig abgeschmackt. Es würde sich eher haben hören lassen, wenn er gesagt hätte, daß ihr deßwegen ein Tympanon beigegeben werde, weil die Alten zum Theil geglaubt,

„sparsam sind, weit sparsamer, als man es bei Göttinnen, denen „sie so große Verbindlichkeiten haben, erwarten sollte.“ [1]

Was heißt das anders, als sich wundern, daß, wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler thun? Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen läßt. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehen;

> Ipsa diu positis lethum prædixerat astris
> Uranie — [2]

warum soll er, in Rücksicht auf den Maler, dazusetzen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Serraglio des Türken, aus Mangel der Stimme, unter sich erfunden haben?

Ebendieselbe Befremdung äußert Spence nochmals bei den

daß ihre Figur damit übereinkomme, σχημα ἀυτης τυμπανοειδες ἐιναι. (Plutarchus de placitis Philos. cap. 10. id. de facie in orbe Lunæ.)

moralischen Wesen, oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzten.[1] „Es verdient angemerkt zu werden, sagt er, daß die „römischen Dichter von den besten dieser moralischen Wesen weit „weniger sagen, als man erwarten sollte. Die Artisten sind in „diesem Stücke viel reicher, und wer wissen will, was jedes der„selben für einen Aufzug gemacht, darf nur die Münzen der rö„mischen Kaiser zu Rathe ziehen. —[2] Die Dichter sprechen von „diesen Wesen zwar öfters, als von Personen; überhaupt aber „sagen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung und übrigem „Ansehen sehr wenig."

Wenn der Dichter Abstracta personifirt, so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie thun läßt, genugsam charakterisirt.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifirten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anders sind und etwas anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frauensperson mit einem Zaume in der Hand; eine andere an eine Säule gelehnt, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter sind keine allegorische Wesen, sondern bloß personifirte Abstracta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Noth erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Noth treibt, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Noth nichts weiß?

Was Spencen so sehr befremdet, verdient den Dichtern als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie müssen die Bedürfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichthume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu seyn Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur

[1] Polym. Dial. X. p. 137.

[2] Ibid. p. 134.

mit Sinnbildern auszziert, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höhern Wesen. Bedient sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffirungen, so macht er aus einem höhern Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewährt ist, so ist die geflissentliche Uebertretung derselben ein Lieblingsfehler der neuern Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am besten verstehen, verstehen sich meistentheils auf das Hauptwerk am wenigsten: nämlich, ihre Wesen handeln zu lassen, und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisiren.

Doch giebt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstracta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigelegt werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnt, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand

XI.

Auch der Graf Caylus scheint zu verlangen, daß der Dichter seine Wesen der Einbildung mit allegorischen Attributen aus=

Gestans ahenea; nec severus
Uncus abest liquidumque plumbum —

man mag, sage ich, in diesem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fließende Blei, für Mittel der Befestigung oder für Werkzeuge der Bestrafung annehmen, so gehören sie doch immer mehr zu den poetischen, als allegorischen Attributen. Aber auch als solche sind sie zu sehr gehäuft, und die Stelle ist eine von den frostigsten des Horaz. Sanadon sagt: J'ose dire que ce tableau pris dans le détail serait plus beau sur la toile que dans une ode héroïque. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, et de plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulières. C'est dommage que le Poëte ait eu besoin de ce correctif. Sanadon hatte ein feines und richtiges Gefühl, nur der Grund, womit er es bewähren will, ist nicht der rechte. Nicht weil die gebrauchten Attribute ein attirail patibulaire sind: denn es stand nur bei ihm, die andere Auslegung anzunehmen, und das Galgengeräthe in die festesten Bindemittel der Baukunst zu verwandeln; sondern, weil alle Attribute eigentlich für das Auge, und nicht für das Gehör gemacht sind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör beibringen will, eine größere Anstrengung erfordern, und einer geringern Klarheit fähig sind. — Der Verfolg von der angeführten Strophe des Horaz erinnert mich übrigens an ein paar Versehen des Spence, die von der Genauigkeit, mit welcher er die angezogenen Stellen der alten Dichter will erwogen haben, nicht den vortheilhaftesten Begriff erwecken. Er redet von dem Bilde, unter welchem die Römer die Treue oder Ehrlichkeit vorstellten. (Dial. X. p. 145.) „Die Römer," sagt er, „nannten „sie Fides; und wenn sie sie Sola Fides nannten, so scheinen sie den „hohen Grad dieser Eigenschaft, den wir durch grundehrlich (im Eng= „lischen downright honesty) ausdrücken, darunter verstanden zu haben. „Sie wird mit einer freien offenen Gesichtsbildung und in nichts als „einem dünnen Kleide vorgestellt, welches so fein ist, daß es für durch= „sichtig gelten kann. Horaz nennt sie daher, in einer von seinen Oden: „dünnbekleidet, und in einer andern: durchsichtig." In dieser kleinen Stelle sind nicht mehr als drei ziemlich grobe Fehler. Erstlich ist es falsch, daß Sola ein besonderes Beiwort sey, welches die Römer der

schmücken solle.[1] Der Graf verstand sich besser auf die Malerei als auf die Poesie.

Göttin Fides gegeben. In den beiden Stellen des Livius, die er deßfalls zum Beweise anführt (Lib. I. §. 21. Lib. II. §. 3.) bedeutet es weiter nichts, als was es überall bedeutet, die Ausschließung alles übrigen. In der einen Stelle scheint den Kritikern das soli sogar verdächtig, und durch einen Schreibfehler, der durch das gleich daneben stehende solenne veranlaßt worden, in den Text gekommen zu seyn. In der andern aber ist nicht von der Treue, sondern von der Unschuld, der Unsträflichkeit, Innocentia, die Rede. Zweitens: Horaz soll in einer seiner Oden, der Treue das Beiwort: dünnbekleidet geben, nämlich in der oben angezogenen fünfunddreißigsten des ersten Buchs:

Te spes, et albo rara fides colit
Velata panno.

Es ist wahr, rarus heißt auch dünne; aber hier heißt es bloß selten, was wenig vorkommt, und ist das Beiwort der Treue selbst, und nicht ihrer Bekleidung. Spence würde Recht haben, wenn der Dichter gesagt hätte: Fides raro velata panno. Drittens: an einem andern Orte soll Horaz die Treue oder Redlichkeit durchsichtig nennen; um eben das damit anzudeuten, was wir in unsern gewöhnlichen Freundschaftsversicherungen

Doch ich habe in seinem Werke, in welchem er dieses Verlangen äußert, Anlaß zu erheblicheren Betrachtungen gefunden, wovon ich das Wesentlichste, zu besserer Erwägung, hier anmerke.

même les fleurs me paraissent déplacées, surtout pour une figure qui groupe avec la mort. (S. Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Éneide de Virgile, avec des observations générales sur le Costume. à Paris 1757. 8.). Das heißt von dem Homer eine von den kleinen Zierrathen verlangen, die am meisten mit seiner großen Manier streiten. Die sinnreichsten Attribute, die er dem Schlafe hätte geben können, würden ihn bei weitem nicht so vollkommen charakterisirt, bei weitem kein so lebhaftes Bild bei uns erregt haben, als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingsbruder des Todes macht. Diesen Zug suche der Künstler auszudrücken, und er wird alle Attribute entbehren können. Die alten Künstler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Aehnlichkeit unter sich vorgestellt, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Cedernholz in dem Tempel der Juno zu Elis, ruhten sie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen; beide mit übereinander geschlagenen Füßen. Denn so wollte ich die Worte des Pausanias (Eliac. cap. XVIII. p. 422. Edit. Kuh.): ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας, lieber übersetzen, als mit krummen Füßen, oder wie es Gedoin in seiner Sprache gegeben hat: les pieds contrefaits. Was sollten die krummen Füße hier ausdrücken? Uebereinander geschlagene Füße hingegen sind die gewöhnliche Lage der Schlafenden, und der Schlaf beim Maffei (Raccol. Pl. 151.) liegt nicht anders. Die neuen Artisten sind von dieser Aehnlichkeit, welche Schlaf und Tod bei den Alten miteinander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch ist allgemein worden, den Tod als ein Skelet, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelet vorzustellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem Künstler also hier rathen müssen, ob er in Vorstellung des Todes dem alten oder dem neuen Gebrauche folgen solle. Doch er scheint sich für den neuern zu erklären, da er den Tod als eine Figur betrachtet, gegen die eine andere mit Blumen gekrönt, nicht wohl gruppiren möchte. Hat er aber hierbei auch bedacht, wie unschicklich diese moderne Idee in einem homerischen Gemälde seyn dürfte? Und wie hat ihm das Ekelhafte derselben nicht anstößig seyn können? Ich kann mich nicht bereden, daß das kleine metallene Bild in der herzoglichen Gallerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelet vorstellt, das mit dem einen Arme auf einem Aschenkruge

Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen reichen noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien die von dem Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie so viel vollkommener ihm die Ausführung gelingen müssen, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten könne.

In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmt hat, sondern er soll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloß als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.

Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angiebt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte: würde er nicht von unserer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kommt es, daß wir dem Künstler nichts

Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnt, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgeht. Denn der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten; und wenn wir Erfindung und Darstellung gegen einander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meinen.

Es giebt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmt zu haben, als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomsons eine schöne Landschaft darstellt, hat mehr gethan, als der sie gerade von der Natur kopirt. Dieser sieht sein Urbild vor sich; jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubt. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes; jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, eben so natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sahe, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung abhange, so ward es ihm gleichviel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligmal gebraucht sey, ob sie ihm oder einem anderen zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publicum geläufig gewordener Vorwürfe, und ließ seine ganze Erfindsamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische eintheilen, so geht doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck.[1] Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner

[1] Betrachtungen über die Malerei S. 159 u. f.

Theile und ihrer Lage unter einander. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anrieth:

— — — Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus.[1]

Anrieth, sage ich, aber nicht befahl. Anrieth, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als besser und edler an sich selbst.

In der That hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich seyn würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessiren. Diesen Vortheil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Composition erkennen, wenn wir auf eins, seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hangt die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamem Nachsinnen und Rathen nöthigt, so erkaltet unsere Begierde gerührt zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wenn er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

Nun nehme man beides zusammen; einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das vornehmste bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befördert und erleichtert: und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht mit dem Grafen Caylus in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Theiles der Kunst, welche allen

[1] Ad Pisones v. 128—130.

seinen Fleiß, alle seine Zeit erfordere, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was Anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unseres Vergnügens, zu seyn scheint, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt seyn. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er es erwartet. Geschähe es jedoch, so würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nöthig seyn, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtniß brächte, und den Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publicum so gelehrt seyn soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? daß ihm alle Scenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig seyn sollen? Ich gebe es zu, daß die Künstler besser gethan hätten, wenn sie seit Raphaels Zeiten, anstatt des Ovids, den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publicum in seinem Gleise, und mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muß, um das zu seyn, was es seyn soll.

Protogenes hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiß nicht wie viel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber entweder anstatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung, ertheilte er ihm einen Rath, der mehr als die Bezahlung werth war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß sein Rath eine bloße Schmeichelei gewesen sey. Sondern vornehmlich weil er das Bedürfniß der Kunst erwog, allen verständlich zu seyn, rieth er ihm, die Thaten des Alexanders zu malen; Thaten, von welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraussehen konnte, daß sie auch der Nachwelt unvergeßlich seyn würden. Doch Protogenes war nicht gesetzt genug, diesem Rathe zu folgen; impetus animi, sagt Plinius, et quædam artis libido,[1] ein gewisser Uebermuth der Kunst, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz andern Vorwürfen.

[1] Lib. XXXV. sect. 36. p. 700. Edit. Hard.

Er malte lieber die Geschichte eines Jalysus, [1] einer Cydippe und dergleichen, von welchen man jetzt auch nicht einmal mehr errathen kann, was sie vorgestellt haben.

XII.

Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen: sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr ist alles sichtbar, und auf einerlei Art sichtbar.

Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen

[1] Richardson nennt dieses Werk, wenn er die Regel erläutern will, daß in einem Gemälde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es möge auch noch so vortrefflich seyn, von der Hauptfigur abgezogen werden müsse. „Protogenes, sagt er, hatte in seinem berühmten Ge- „mälde Jalysus ein Rebhuhn mit angebracht, und es mit so vieler „Kunst ausgemalt, daß es zu leben schien, und von ganz Griechenland „bewundert ward; weil es aber aller Augen, zum Nachtheil des Haupt- „werks, zu sehr an sich zog, so löschte er es gänzlich wieder aus." (Traité de la Peinture T. I. p. 46.) Richardson hat sich geirrt. Dieses

läßt; wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen Theil nehmen, nicht angiebt und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht nothwendig sehen zu müssen scheinen können: so muß nothwendig sowohl die ganze Folge, als auch manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

Doch diesem Fehler wäre, mit dem Buche in der Hand, noch endlich abzuhelfen. Das schlimmste dabei ist nur dieses, daß durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen, zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebt.

Z. E. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner getheilten Götter unter sich selbst handgemein werden: so geht bei dem Dichter [1] dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubt der Einbildungskraft die Scene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß, und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedene nothwendige Theile der Maaßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maaßstab, den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen, diese höhern Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten Angriff wagt, tritt zurück und faßt mit mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Gränzsteine hingewälzt hatten.

Η δ' ἀναχασσαμενη λιθον εἱλετο χειρι παχειῃ,
Κειμενον ἐν πεδιῳ, μελανα, τρηχυν τε, μεγαν τε,
Τον ῥ' ἀνδρες προτεροι θεσαν ἐμμεναι οὐρον ἀρουρης.

[1] Iliad. Φ. v. 385.

Um die Größe dieses Steins gehörig zu schätzen, erinnere man sich, daß Homer seine Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich, wenn Minerva einen Stein, den nicht Ein Mann, den Männer aus Nestors Jugendjahren zum Gränzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleudert, von welcher Statur soll die Göttin seyn? Soll ihre Statur der Größe des Steines proportionirt seyn, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der dreimal größer ist als ich, muß natürlicher Weise auch einen dreimal größern Stein schleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemessen seyn, so entsteht eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch die kalte Ueberlegung, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen,

Longin sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführt diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzt. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für seine Götter in Vorrath hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beilegt,[1] müssen in dem Gemälde auf das gemeine Maaß der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars, werden

Eine Künstelei, welche die Hauptsache verdirbt. Sie erhöht unsern Begriff von den Körpern der Götter, und macht die Waffen, welche sie gegen einander brauchen, lächerlich. Wenn Götter einander mit Steinen werfen, so müssen diese Steine auch die Götter beschädigen können, oder wir glauben muthwillige Buben zu sehen, die sich mit Erdklößen werfen. So bleibt der alte Homer immer der Weisere, und aller Tadel, mit dem ihn der kalte Kunstrichter belegt, aller Wettstreit, in welchen sich geringere Genies mit ihm einlassen, dienen zu weiter nichts, als seine Weisheit in ihr bestes Licht zu setzen. Indeß will ich nicht läugnen, daß in der Nachahmung des Quintus nicht auch sehr treffliche Züge vorkommen, und die ihm eigen sind. Doch sind es Züge, die nicht sowohl der bescheidenen Größe des Homers geziemen, als dem stürmischen Feuer eines neuern Dichters Ehre machen würden. Daß das Geschrei der Götter, welches hoch bis in den Himmel, und tief bis in den Abgrund ertönt, welches den Berg und die Stadt und die Flotte erschüttert, von den Menschen nicht gehört wird, dünkt mich eine sehr vielbedeutende Wendung zu seyn. Das Geschrei war größer, als daß es die kleinen Werkzeuge des menschlichen Gehörs fassen konnten.

[1] In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand, der den Homer auch nur ein einzigesmal flüchtig durchlaufen hat, diese Assertion in Abrede seyn. Nur dürfte er sich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellt, daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürliche Maaße weit übersteigt. Ich verweise ihn also, außer der angezogenen Stelle von dem zu Boden geworfenen Mars, der sieben Hufen bedeckt, auf den Helm der Minerva (Κυνεην εκατον πολεων πρυλεεσσ' ἀραρυιαν. Iliad. Ε. v. 744.), unter welchem sich so viel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können; auf die Schritte des Neptunus (Iliad. Ν. v. 20.); vornehmlich aber auf die Zeilen aus der Beschreibung

vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedient, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Compositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllt. Diese Wolke scheint aus dem Homer selbst entlehnt zu seyn. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kommt, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel oder in Nacht verhüllen, und so davon führen; als den Paris von der Venus,[1] den Idäus vom Neptun,[2] den Hektor vom Apollo.[3] Und diesen Nebel, diese

des Schildes, wo Mars und Minerva die Truppen der belagerten Stadt anführen. (Iliad. Σ. v. 516—19.)

— — Ηρχε δ᾽ ἀρα σφιν Αρης και Παλλας Αθηνη
Αμφω χρυσειω, χρυσεια δε ἱματα ἑσθην
Καλω και μεγαλω συν τευχεσιν, ὡς τε θεω περ,
Αμφις ἀριζηλω· λαοι δ᾽ ὑπολιζονες ἠσαν.

Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, scheinen sich nicht

Wolke wird Caylus nie vergessen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als eine poetische Redensart für unsichtbar machen seyn soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisirt und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen steht. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Gränzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser, als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gothischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrückt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen: τρις δ' ηερα τυψε βαθειαν.[1] Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wüthend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Einen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllt ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um, und läßt, anstatt das Object unsichtbar zu machen, das Subject mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den Aeneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen

[1] Iliad. Υ. v. 446.

versetzt.[1] In der That aber sind des Achilles Augen hier eben so wenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllt; sondern der Dichter setzt das eine und das andere nur bloß hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

Den Homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat oder gebraucht haben würde: bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen; sondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle, oder zum Theil, nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Thätigkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiß ich keinen andern Rath, als daß man sie von der Seite der übrigen Rathsversammlung in eine Wolke verhülle. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar seyn, ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden;[2] sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer

Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, daß die Wolke ein willkürliches und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte, denn sie brauchen es eben sowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

XIII.

Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von seiner Ilias und Odyssee nichts übrig hätten, als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen: würden wir wohl aus diesen Gemälden, — sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters seyn, — ich will nicht sagen, von dem ganzen Dichter, sondern bloß von seinem malerischen Talente uns den Begriff bilden können, den wir jetzt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten dem besten Stücke. Es sey das Gemälde der Pest. [1] Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Todte Leichname, brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Gestorbenen beschäftigt, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der größte Reichthum dieses Gemäldes ist Armuth des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde wieder herstellen: was könnte man ihn sagen lassen? „Hierauf ergrimmte Apollo, und schoß seine „Pfeile unter das Heer der Griechen. Viele Griechen starben „und ihre Leichname wurden verbrannt." Nun lese man den Homer selbst:

Menschen würde verborgen haben, sondern es will nur so viel, daß sie in dieser Wolke eben so unsichtbar den Göttern werden solle, als sie es nur immer den Menschen sey. So auch, wenn Minerva sich den Helm des Pluto aufsetzt (Iliad. *E*. v. 845.), welches mit dem Verhüllen in eine Wolke einerlei Wirkung hatte, geschieht es nicht, um von den Trojanern nicht gesehen zu werden, die sie entweder gar nicht, oder unter der Gestalt des Sthenelus erblicken, sondern lediglich, damit sie Mars nicht erkennen möge.

[1] Iliad. *A*. v. 44—53. Tableaux tirés de l'Iliade p. 70.

Βη δε κατ᾽ οὐλυμποιο καρηνων χωομενος κηρ,
Τοξ᾽ ὠμοισιν ἐχων, ἀμφηρεφεα τε φαρετρην.
Εκλαγξαν δ᾽ ἀρ᾽ ὀϊςοι ἐπ᾽ ὠμων χωομενοιο,
Αυτου κινηθεντος· ὁ δ᾽ ἠϊε νυκτι ἐοικως·
Εζετ᾽ ἐπειτ᾽ ἀπανευθε νεων, μετα δ᾽ ἰον ἑηκε·
Δεινη δε κλαγγη γενετ᾽ ἀργυρεοιο βιοιο.
Ουρηας μεν πρωτον ἐπῳχετο, και κυνας ἀργους.
Αυταρ ἐπειτ᾽ ἀυτοισι βελος ἐχεπευκες ἐφιεις
Βαλλ᾽· αἰει δε πυραι νεκυων καιοντο θαμειαι.

So weit das Leben über das Gemälde ist, so weit ist der Dichter hier über den Maler. Ergrimmt, mit Bogen und Köcher, steigt Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritte erklingen die Pfeile um die Schultern des Zornigen. Er geht einher, gleich der Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen über, und schnellt — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maulthiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich, die musikalische Ma-

zu weiden? Wenn mich der Maler so bezaubert, wie vielmehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn auf, und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind.

Οι δε θεοι παρ Ζηνι καθημενοι ἠγοροωντο
Χρυσεῳ ἐν δαπεδῳ, μετα δε σφισι ποτνια Ἡβη
Νεκταρ ἐῳνοχοει· τοι δε χρυσεοις δεπαεσσι
Δειδεχατ᾽ ἀλληλους, Τρωων πολιν εἰσοροωντες.

Das würde ein Apollonius, oder ein noch mittelmäßigerer Dichter, nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier eben so weit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemälde, als nur eben in diesen vier Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannichfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere, und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeigt: so ist es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennt. Denn wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche so häufige und so vollkommene vor, als nur in irgend einem andern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde, als das vom Pandarus, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenstillstand bricht und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt? Als das von dem Anrücken des griechischen Heeres? Als das von dem beiderseitigen Angriffe? Als das von der That des Ulysses, durch die er den Tod seines Leucus rächt?

Was folgt aber hieraus: daß nicht wenige der schönsten Gemälde des Homers keine Gemälde für den Artisten geben? daß der Artist Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? daß die, welche er hat, und der Artist gebrauchen kann, nur sehr armselige Gemälde seyn würden, wenn sie nicht mehr zeigten, als der Artist zeigt? Was sonst, als die Verneinung meiner obigen Frage? Daß aus den materiellen Gemälden, zu welchen

die Gedichte des Homers Stoff geben, wenn ihrer auch noch so viele, wenn sie auch noch so vortrefflich wären, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters nichts schließen läßt.

XIV.

Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch, und dennoch nicht ergiebig für den Maler seyn: so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probierstein der Dichter machen, und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen.[1]

Fern sey es, diesem Einfalle auch nur durch unser Stillschweigen das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheint wirklich, daß das verächtliche Urtheil, welches Caylus über ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack, als eine Folge seiner vermeinten Regel gewesen. Der Verlust des Gesichts, sagt er, mag wohl die größte Aehnlichkeit seyn, die Milton mit dem

den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten Artisten beschäftigt hätte. Die Evangelisten erzählen das Factum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzt die mannichfaltigen Theile desselben, ohne daß sie ihrer Seits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es giebt malbare und unmalbare Facta, und der Geschichtschreiber kann die malbarsten ebenso unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.

Man läßt sich bloß von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht nothwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahiren lassen. [1]

XV.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeigt, auch die Vorstellungen anderer, als sichtbarer

[1] Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasieen, wie man sich aus dem Longin erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bei ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet, (Erot. T. II. Edit. Henr. Steph. p. 1351.) gesagt: die poetischen Phantasieen wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden: Αι ποιητικαι φαντασιαι δια την εναργειαν εγρηγοροτων ενυπνια εισιν. Ich wünschte sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennung bedienen, und des Worts Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben. deren vornehmster Grund die Uebereinstimmung eines willkürlichen Namens ist. Poetische Phantasieen würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasieen poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

Gegenstände erheben. Folglich müssen nothwendig dem Artisten ganze Classen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens Ode auf den Cäciliestag ist voller musikalischen Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernt, als daß die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, daß manche poetische Gemälde von dieser Art für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Theil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte.[1] Pandarus zieht seinen Bogen hervor, legt die Senne an, öffnet den Köcher, wählt einen noch ungebrauchten wohlbefiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Senne, zieht die Senne mit sammt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Senne naht sich der Brust, die eiserne Spitze des

Pfeiles dem Bogen, der große geründete Bogen schlägt tönend auseinander, die Senne schwirrt, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

Uebersehen kann Caylus dieses vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es für unfähig achtete, seinen Artisten zu beschäftigen? Und was war es, warum ihm die Versammlung der rathpflegenden zechenden Götter zu dieser Absicht tauglicher dünkte? Hier sowohl als dort sind sichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr, als sichtbare Vorwürfe, um seine Fläche zu füllen?

Der Knoten muß dieser seyn. Obschon beide Vorwürfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig sind: so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Theile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Theile sich neben einander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß: so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen neben einander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuthen lassen, begnügen. Die Poesie hingegen — —

XVI.

Doch ich will versuchen die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulirte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: so können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur

Gegenstände ausdrücken, die auf einander oder deren Theile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander oder deren Theile neben einander existiren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die auf einander oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung seyn. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. In so fern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nach-

bestimmen und erklären, so wie der entgegengesetzten Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht ertheilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malt nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malt er nur durch ihren Antheil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge. Was Wunder also, daß der Maler, da wo Homer malt, wenig oder nichts für sich zu thun sieht, und daß seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper, in schönen Stellungen, in einem der Kunst vortheilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen, als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probierstein des Dichters machen will, um die Manier des Homers näher zu erklären.

Für Ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur Einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes, macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird dem ungeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheint, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern

Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammen kömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug, und weist uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erz, die silberne Nabe, alles insbesondere. Man sollte sagen, da der Räder mehr als eines war, so mußte in der Beschreibung eben so viel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte.[1]

Ἡβη δ' ἀμφ' ὀχεεσσι θοως βαλε καμπυλα κυκλα,
Χαλκεα ὀκτακνημα, σιδηρεῳ ἀξονι ἀμφις.
Των ἠτοι χρυσεη ἰτυς ἀφθιτος, ἀυταρ ὑπερθεν
Χαλκε' ἐπισσωτρα, προσαρηροτα, θαυμα ἰδεσθαι·
Πλημναι δ' ἀργυρου εισι περιδρομοι ἀμφοτερωθεν.
Διφρος δε χρυσειοσι και ἀργυρεοισιν ἱμασιν
Εντεταται· δοιαι δε περιδρομοι ἀντυγες εισι·
Του δ' ἐξ ἀργυρεος ῥυμος πελεν· ἀυταρ ἐπ' ἀκρῳ
Δησε χρυσειον καλον ζυγον, ἐν δε λεπαδνα
Καλ' εβαλε, χρυσεια. — — — —

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umthun, das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Halbstiefel, den Degen; und so ist er fertig und ergreift das Scepter. Wir sehen die Kleider, indem der

Und wenn wir von diesem Scepter, welches hier bloß das väterliche, unvergängliche Scepter heißt, so wie ein ähnliches ihm an einem andern Orte bloß *χρυσειοις ἡλοισι πεπαρμενον*, das mit goldenen Stiften beschlagene Scepter ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Scepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen, was thut sodann Homer? Malt er uns außer den goldenen Nägeln nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau darnach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung giebt er uns die Geschichte des Scepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt es in den Händen des Jupiters; nun bemerkt es die Würde Merkurs; nun ist es der Commandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus, u. s. w.

> *— Σκηπτρον ἐχων· το μεν Ηφαιςος καμε τευχων*
> *Ηφαιςος μεν δωκε Διϊ Κρονιωνι ἀνακτι·*
> *Αυταρ ἀρα Ζευς δωκε διακτορῳ Αργειφοντῃ.*
> *Ερμειας δε ἀναξ δωκεν Πελοπι πληξιππῳ·*
> *Αυταρ ὁ ἀυτε Πελοψ δωκ' Ἀτρεϊ, ποιμενι λαων·*
> *Ατρευς δε θνησκων ἐλιπε πολυαρνι Θυεςῃ·*
> *Αυταρ ὁ ἀυτε Θυες' Αγαμεμνονι λειπε φορηναι,*
> *Πολλῃσι νησοισι και Αργεϊ παντι ἀνασσειν.* [1]

So kenne ich endlich dieses Scepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen, oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, daß einer von den alten Auslegern des Homers diese Stelle als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt

[1] Iliad. *B.* v. 101—108.

unter den Menschen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse, daß Vulkan, welcher das Scepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen, sich einem einzigen zu unterwerfen, bewogen; daß der erste König ein Sohn der Zeit (Ζευς Κρονιων), ein ehrwürdiger Alte gewesen sey, welcher seine Macht mit einem beredten klugen Manne, mit einem Merkur (Διακτορῳ Ἀργειφοντῃ) theilen, oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedroht worden, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger (Πελοπι πληξιππῳ) überlassen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpft und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte seiner Völker (ποιμην λαων), sie mit Wohlleben und Ueberfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten (πολυαρνι Θυεστῃ) der Weg gebahnt worden, das was bisher das Vertrauen ertheilt, und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde ge-

Ναι μα τοδε σκηπτρον, το μεν ὀυποτε φυλλα και ὀζους
Φυσει, ἐπειδη πρωτα τομην ἐν ὀρεσσι λελοιπεν,
Ουδ᾽ ἀναθηλησει· περι γαρ ῥα ἑ χαλκος ἐλεψε
Φυλλα τε και φλοιον· νυν ἀυτε μιν υἱες Αχαιων
Εν παλαμης φορεουσι δικασπολοι, οἱ τε θεμιςας
Προς Διος εἰρυαται — — — —

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwei Stäbe von verschiedener Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulkans; dieser, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten; jener der alte Besitz eines edeln Hauses; dieser bestimmt, die erste die beste Faust zu füllen; jener, von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstreckt; dieser von einem aus dem Mittel der Griechen geführt, dem man nebst andern die Bewahrung der Gesetze anvertraut hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill von einander befanden; ein Abstand, den Achill selbst, bei allem seinem blinden Zorne, einzugestehen nicht umhin konnte.

Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Theile desselben, die wir in der Natur neben einander sehen, in seinem Gemälde eben so natürlich auf einander folgen und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus malen; einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl polirt und an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was thut er? Zählt er uns alle diese Eigenschaften so trocken eine nach der andern vor? Mit nichten; das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht malen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepaßt, und ihn erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher Größe, deßwegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit, der Künstler verbindet sie,

polirt sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können.[1]

— — — Τοξον, ἐϋξοον, ἰξαλου αἰγος
Αγριου, ὁν ῥα ποτ' ἀυτος, ὑπο ϛερνοιο τυχησας,
Πετρης ἐκβαινοντα δεδεγμενος ἐν προδοκῃσι
Βεβληκει προς ϛηθος· ὁ δ' ὑπτιος ἐμπεσε πετρῃ.
Του κερα ἐκ κεφαλης ἑκκαιδεκαδωρα πεφυκει·
Και τα μεν ἀσκησας κεραοξοος ἠραρε τεκτων,
Παν δ' ἐυ λειηνας, χρυσεην ἐπεθηκε κορωνην.

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden jedem, der seinen Homer inne hat, in Menge beifallen.

XVII.

Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloß auf einander folgend, sie sind auch willkürlich; und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existiren, auszudrücken. In dem Homer selbst finden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläuftig und doch poetisch man ein einzelnes Ding nach seinen Theilen neben einander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß, und gegentheils das Exempel des Homers bei mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weiß.

Es ist wahr, da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Theile eines Körpers eben so wohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist

[1] Iliad. Δ. v. 105—111.

eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber in so ferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich seyn; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erweckt, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu seyn aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter soll immer malen; und nun wollen wir sehen, in wie ferne Körper nach ihren Theilen neben einander sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Theile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Theile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedene Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu seyn bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich nothwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Theile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Theile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt er wisse uns die Verbindung dieser Theile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Jedennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Theile beständig gegenwärtig, es kann sie abermals und abermals überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernommenen Theile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück, welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwaigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heißen kann. [1]

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle,
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.
Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwei vergöldten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf einen hellen Bach den grünen Wiederschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,

alle gleich schnell überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins zusammen zu setzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen können: „daß die ähnlichste Zeichnung eines Malers „gegen diese poetische Schilderung ganz matt und düster seyn „würde?“ [1] Sie bleibt unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob ertheilt, muß sie aus einem ganz falschen Gesichtspuncte betrachtet haben; er muß mehr auf die fremden Zierrathen, die der Dichter darein verwebt hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwicklung der innern Vollkommenheiten, welchen die äußere Schönheit nur zur Schaale dient, als auf diese Schönheit selbst und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Aehnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler, und welches uns der Dichter davon gewähren kann, gesehen haben. Gleichwohl kömmt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da sagt, daß die bloßen Zeilen:

Der Blumen helles Gold in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant —

daß diese Zeilen in Ansehung ihres Eindrucks mit der Nachahmung eines Huysum wetteifern können, muß seine Empfindung nie befragt haben, oder sie vorsetzlich verläugnen wollen. Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen recitiren lassen; nur für sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Theilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon auf einander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind; sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich geht, und dieses Täuschende, sage

[1] Breitingers kritische Dichtkunst Th. II. S. 807.

ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Coexistirende des Körpers mit dem Consecutiven der Rede dabei in Collision kömmt, und indem jenes in dieses aufgelöst wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Theile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Theile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird.

Ueberall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu thun hat, und nur auf deutliche und so viel möglich vollständige Begriffe geht, können diese aus der Poesie ausgeschlossene Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische Dichter (denn da, wo er dogmatisirt, ist er kein Dichter), können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert z. E. Virgil in seinem Gedichte vom Landbau eine zur Zucht tüchtige Kuh:

— — — Optima torvæ
Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.
Tum longo nullus lateri modus: omnia magna:
Pes etiam, et camuris hirtæ sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,
Aut juga detractans interdumque aspera cornu,
Et faciem tauro propior; quæque ardua tota,
Et gradiens ima verrit vestigia cauda.

Oder ein schönes Füllen:

— — — — Illi ardua cervix
Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga;
Luxuriatque toris animosum pectus etc. [1]

Denn wer sieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinandersetzung der Theile, als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schönen Füllens, einer tüchtigen Kuh zuzählen, um uns in den Stand zu setzen, nachdem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von der Güte der einen oder des andern urtheilen zu können; ob sich aber alle

[1] Georg. lib. III. v. 51 et 79.

iche Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammen fassen
assen, oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgültig seyn.

Außer diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde
körperlicher Gegenstände, ohne den oben erwähnten Homerischen
Kunstgriff, das Coexistirende derselben in ein wirkliches Successives
zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein fro-
stiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar
kein Genie gehört. Wenn der poetische Stümper, sagt Horaz,
nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hain, einen Altar,
einen durch anmuthige Fluren sich schlängelnden Bach, einen
rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen:

— — — — Lucus et ara Dianæ,
Et properantis aquæ per amœnos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus. [1]

Der männliche Pope sah auf die malerischen Versuche seiner
poetischen Kindheit mit großer Geringschätzung zurück. Er ver-
langte ausdrücklich, daß wer den Namen eines Dichters nicht
unwürdig führen wolle, der Schilderungssucht so früh wie mög-
lich entsagen müsse, und erklärte ein bloß malendes Gedicht für
ein Gastgebot auf lauter Brühen. [2] Von dem Herrn von Kleist

[1] De A. P. v. 16.

[2] Prologue to the Satires. v. 340.

That not in Fancy's maze he wander'd long
But stoop'd to Truth, and moraliz'd his song.

Ibid. v. 148.

— — — — who could take offence,
While pure Description held the place of Sense?

Die Anmerkung, welche Warburton über die letzte Stelle macht, kann
r eine authentische Erklärung des Dichters selbst gelten. He uses
PURE equivocally, to signify either chaste or empty; and has
ven in this line what he esteemed the true Character of descrip-
ve Poetry, as it is called. A composition, in his opinion, as
surd as a feast made up of sauces. The use of a pictoresque
agination is to brighten and adorn good sense; so that to employ
only in Description, is like childrens delighting in a prism for
e sake of its gaudy colours; which when frugally managed, and
tifully disposed, might be made to represent and illustrate the

kann ich versichern, daß er sich auf seinen Frühling das wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hinein zu legen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung, auf Gerathewohl, bald hier bald da, gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und auf einander folgen lassen wolle. Er würde zugleich das gethan haben, was Marmontel, ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner Eklogen, mehreren deutschen Dichtern gerathen hat; er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben. [1]

XVIII.

Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen körperlicher Gegenstände verfallen seyn? —

Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich deßfalls berufen kann; und ich bin versichert, daß

männer mit ihren Anverwandten; oder wie Titian die ganze Geschichte des verlorenen Sohnes, sein liederliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Theile oder Dinge, die ich nothwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiet des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch, so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Gränzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genöthigt sieht, friedlich von beiden Theilen compensirt: so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem was vorgeht, einen mehr oder weniger augenblicklichen Antheil zu nehmen erlaubt. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Draperie des Raphaels macht.[1] „Alle Falten, sagt er, haben bei „ihm ihre Ursachen, es sey durch ihr eigen Gewicht, oder durch „die Ziehung der Glieder. Manchmal sieht man in ihnen, wie „sie vorher gewesen; Raphael hat auch sogar in diesem Bedeu„tung gesucht. Man sieht an den Falten, ob ein Bein oder

[1] Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei. S. 69.

„Arm vor dieser Regung vor oder hinten gestanden, ob das „Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen oder geht, oder „ob es ausgestreckt gewesen, und sich krümmt." Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammen bringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden und sich vor bewegt, der Theil des Gewands, welches auf ihm liegt, unmittelbar folgt, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist: so giebt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der jetzige Stand des Gliedes erfordert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der jetzige des Gliedes. Dem ungeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vortheil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdrucks zu erreichen?

Gleiche Nachsicht verdient der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubt ihm eigentlich, auf einmal nur eine ein-

Schild. Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Ueppigkeit nicht vielmehr Dank wissen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen schicklichen Stellen haben kann?

Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein bloßes Gleichniß beweist und rechtfertigt nichts. Sondern dieses muß sie rechtfertigen: so wie dort bei dem Maler die zwei verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar an einander gränzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können; so folgen auch hier bei dem Dichter die mehreren Züge für die verschiedenen Theile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell aufeinander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kommt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu Statten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäufte Beiwörter eine so glückliche Ordnung, daß der nachtheiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die französische, welche z. E. jenes *Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, ὀκτακνημα* umschreiben müssen: „die runden Räder, welche von Erz waren und acht Speichen hatten," drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde. Gleichwohl ist der Sinn hier nichts, und das Gemälde alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten Schwätzer. Ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder der gewissenhaften Frau Dacier oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die Homerischen Beiwörter meistens in eben so kurze gleichgeltende Beiwörter verwandeln, aber die vortheilhafte Ordnung derselben kann sie der griechischen nicht nachmachen. Wir sagen zwar „die runden, „ehernen, achtspeichigten," — — aber „Räder" schleppt hinten nach. Wer empfindet nicht, daß drei verschiedene Prädikate, ehe wir das Subject erfahren, nur ein schwankes verwirrtes Bild

machen können? Der Grieche verbindet das Subject gleich mit dem ersten Prädicate, und läßt die andern nachfolgen; er sagt: „runde Räder, eherne, achtspeichigte.“ So wissen wir mit eins, wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß, erst mit dem Dinge und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vortheil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn, und kann ihn nur selten ohne Zweideutigkeit nutzen? Beides ist eins. Denn wenn wir Beiwörter hintennach setzen wollen, so müssen sie im statu absoluto stehen; wir müssen sagen: runde Räder, ehern und achtspeichigt. Allein in diesem statu kommen unsere Adjectiva völlig mit den Adverbiis überein, und müssen, wenn man sie als solche zu dem nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädicirt wird, zieht, nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen.

Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf, und scheine das Schild vergessen zu wollen, das Schild des Achilles, dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vornehmlich Homer vor Alters als ein Lehrer der Malerei [1] betrachtet wurde. Ein Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher Gegen-

sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertigt. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmt, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erze hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, der es machen sehen.

Dieses läßt sich von dem Schilde des Aeneas beim Virgil nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu seyn, daß sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeihungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart eben so deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach auslegt. Prophezeihungen, als Prophezeihungen, verlangen eine dunklere Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier das meiste.[1] Wenn ihn aber dieses entschuldigt, so hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke werden mir Recht geben. Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bei dem Virgil ungefähr eben die, welche ihn Homer machen läßt. Aber anstatt daß wir bei dem Homer nicht bloß die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läßt Virgil,

[1] Ich finde, daß Servius dem Virgil eine andere Entschuldigung leiht. Denn auch Servius hat den Unterschied, der zwischen beiden Schilden ist, bemerkt: Sane interest inter hunc et Homeri Clypeum: illic enim singula dum fiunt narrantur; hic vero perfecto opere noscuntur: nam et hic arma prius accipit Aeneas, quam spectaret; ibi postquam omnia narrata sunt, sic a Thetide deferuntur ad Achillem (Ad v. 625. lib. VIII. Aeneid.). Und warum dieses? Darum,

nachdem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinen Cyklopen überhaupt gezeigt,

Ingentem Clypeum informant — —
— — Alii ventosis follibus auras
Accipiunt, redduntque: alii stridentia tingunt
Aera lacu. Gemit impositis incudibus antrum.
Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe massam. [1]

den Vorhang auf einmal niederfallen, und versetzt uns in eine ganz andere Scene, von da er uns allmählig in das Thal bringt, in welchem die Venus mit den indeß fertig gewordenen Waffen bei dem Aeneas anlangt. Sie lehnt sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begafft, und bestaunt, und betastet, und versucht, hebt sich die Beschreibung

meint Servius, weil auf dem Schilde des Aeneas nicht bloß die wenigen Begebenheiten, die der Dichter anführt, sondern
— — — — genus omne futuræ
Stirpis ab Ascanio, pugnataque in ordine bella
abgebildet waren. Wie wäre es also möglich gewesen, daß mit eben

oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier ist, und Da ist, Nahe dabei steht, und Nicht weit davon sieht man — so kalt und langweilig wird, daß alle der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nöthig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemälde hiernächst nicht Aeneas macht, als welcher sich an den bloßen Figuren ergötzt, und von der Bedeutung derselben nichts weiß,

— — rerumque ignarus imagine gaudet;

auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen ihrer lieben Enkel vermuthlich eben so viel wissen mußte, als der gutwillige Ehemann; sondern da es aus dem eigenen Munde des Dichters kommt, so bleibt die Handlung offenbar während demselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimmt daran Theil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluß, ob auf dem Schilde dieses oder etwas anderes vorgestellt ist; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstutzt, aber nicht das große Genie, das sich auf die eigene innere Stärke seines Werks verläßt, und alle äußere Mittel, interessant zu werden, verachtet. Das Schild des Aeneas ist folglich ein wahres Einschiebsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Das Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte gemacht werden, und da das nothwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmuth kommt, so mußte das Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als bloße Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses ließ sich allein in der Manier des Homers thun. Homer läßt den Vulkan Zierrathen künsteln, weil und indem er ein Schild machen soll, das seiner würdig ist. Virgil hingegen scheint ihn das Schild wegen der Zierrathen machen zu lassen, da er die Zierrathen für wichtig genug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem das Schild lange fertig ist.

XIX.

Die Einwürfe, welche der ältere Skaliger, Perrault, Terrasson und andere gegen das Schild des Homers machen, sind bekannt. Ebenso bekannt ist das, was Dacier, Boivin und Pope darauf antworten. Mich dünkt aber, daß diese letztern sich manchmal zu weit einlassen, und, in Zuversicht auf ihre gute Sache, Dinge behaupten, die eben so unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer das Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desselben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, es mit Bemerkung der erforderlichen Maaße zeichnen zu lassen. Sein Einfall mit den verschiedenen concentrischen Zirkeln ist sehr sinnreich, obschon die Worte des Dichters nicht den geringsten Anlaß dazu geben, auch sich sonst keine Spur findet, daß die Alten auf diese Art abgetheilte Schilder gehabt haben. Da es Homer selbst *σακος παντοσε δεδαιδαλμενον*, ein auf allen Seiten künstlich ausgearbeitetes Schild nennt, so würde ich lieber, um mehr

Λαοι δ' ειν ἀγορῃ ἐσαν ἀθροοι· ενθα δε νεικος
Ωρωρει· δυο δ' ανδρες ἐνεικεον εἱνεκα ποινης
Ανδρος ἀποφθιμενου· ὁ μεν ἐυχετο, παντ' ἀποδουναι,
Δημῳ πιφαυσκων· ὁ δ' αναινετο, μηδεν ἑλεσθαι·
Αμφω δ' ἱεσθην ἐπι ἱστορι πειραρ ἑλεσθαι.
Λαοι δ' αμφοτεροισιν ἐπηπυον, ἀμφις ἀρωγοι·
Κηρυκες δ' ἀρα λαον ἐρητυον· οἱ δε γεροντες
Ειατ' ἐπι ξεστοισι λιθοις, ἱερῳ ἐνι κυκλῳ·
Σκηπτρα δε κηρυκων ἐν χερσ' ἐχον ἠεροφωνων.
Τοισιν ἐπειτ' ἠϊσσον, ἀμοιβηδις δ' ἐδικαζον.
Κειτο δ' ἀῤ ἐν μεσσοισι δυο χρυσοιο ταλαντα —

so glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen: das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbuße für einen verübten Todtschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zu Nutze machen; entweder den Augenblick der Anklage, oder der Abhörung der Zeugen, oder des Urthelspruches, oder welchen er sonst, vor oder nach, oder zwischen diesen Augenblicken, für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant wie möglich, und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll, und nicht gänzlich verunglücken will, anders thun, als daß er sich gleichfalls seiner eigenthümlichen Vortheile bedient? Und welches sind diese? Die Freiheit, sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeigt, sondern auch das, was uns dieser nur kann errathen lassen. Durch diese Freiheit, durch dieses Vermögen allein kommt der Dichter dem Künstler wieder bei, und ihre Werke werden einander alsdann am ähnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist; nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringt, als das andere dem Auge

darstellen kann. Nach diesem Grundsatze hätte Boivin die Stelle des Homers beurtheilen sollen, und er würde nicht so viel besondere Gemälde daraus gemacht haben, als verschiedene Zeitpuncte er darin zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wohl alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemälde verbunden seyn; die Beschuldigung und Abläugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des getheilten Volkes, das Bestreben der Herolde, den Tumult zu stillen, und die Aeußerungen der Schiedsrichter, sind Dinge, die auf einander folgen und nicht neben einander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht actu in dem Gemälde enthalten war, das lag virtute darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Gemälde mit Worten nachzuschildern, ist die, daß man das Letztere mit dem wirklich Sichtbaren verbindet, und sich nicht in den Schranken der Kunst hält, innerhalb welchen der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzählen, aber nimmermehr ein Gemälde selbst hervorbringen kann.

Gleicherweise zertheilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt [1] in drei verschiedene Gemälde. Er hätte es eben so wohl

diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemälde anzunehmen; im Gegentheil muß alles, was sie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur bloß die willkürliche Concentration in einen einzigen Zeitpunct mangelt, als welche der Dichter anzugeben keinesweges gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten Zug einfließen lassen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren an ihm nichts auszusetzen, aber in der That auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

Pope ließ sich die Eintheilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, sondern glaubte noch etwas ganz besonderes zu thun, wenn er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieser so zerstückelten Gemälde nach den strengsten Regeln der heutiges Tages üblichen Malerei angegeben sey. Contrast, Perspectiv, die drei Einheiten; alles fand er darin auf das beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wußte, daß zu Folge guter glaubwürdiger Zeugnisse, die Malerei zu den Zeiten des Trojanischen Krieges noch in der Wiege gewesen, so mußte doch entweder Homer, vermöge seines göttlichen Genies, sich nicht sowohl an das, was die Malerei damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten, als vielmehr das errathen haben, was sie überhaupt zu leisten im Stande sey; oder auch jene Zeugnisse selbst mußten so glaubwürdig nicht seyn, daß ihnen die augenscheinliche Aussage des künstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag annehmen, wer da will; dieses wenigstens wird sich niemand überreden lassen, der aus der Geschichte der Kunst etwas mehr als die bloßen Data der Historienschreiber weiß. Denn daß die Malerei zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit gewesen, glaubt er nicht bloß deßwegen, weil es ein Plinius oder so einer sagt, sondern vornehmlich weil er aus den Kunstwerken, deren die Alten gedenken, urtheilt, daß sie viele

zweiten, ἐν δὲ δύω ποίησε πόλεις, und aus der Beschaffenheit der Sache selbst deutlich genug, daß es ein besonderes Gemälde seyn muß.

Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen, und z. E. die Gemälde eines Polygnotus noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des Homerischen Schildes bestehen zu können glaubt. Die zwei großen Stücke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pausanias eine so umständliche Beschreibung hinterlassen, [1] waren offenbar ohne alle Perspective. Dieser Theil der Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen, und was Pope beibringt, um zu beweisen, daß Homer schon einen Begriff davon gehabt habe, beweist weiter nichts, als daß ihm selbst nur ein sehr unvollständiger Begriff davon beigewohnt. [2] „Homer, sagt er, kann kein Fremdling in der „Perspective gewesen seyn, weil er die Entfernung eines Gegen„standes von dem andern ausdrücklich angiebt. Er bemerkt „z. E., daß die Kundschafter ein wenig weiter als die andern „Figuren gelegen, und daß die Eiche, unter welcher den Schnit„tern das Mahl zubereitet worden, bei Seite gestanden. Was „er von dem mit Heerden und Hütten und Ställen übersäeten „Thale sagt, ist augenscheinlich die Beschreibung einer großen „perspectivischen Gegend. Ein allgemeiner Beweisgrund dafür „kann auch schon aus der Menge der Figuren auf dem Schilde

der optischen Erfahrung, daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheint, als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspectivisch. Die Perspective erfordert einen einzigen Augenpunct, einen bestimmten natürlichen Gesichtskreis, und dieses war es, was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hinter einander zu stehen scheinen sollten, über einander zu stehen schienen. Und wenn diese Stellung der verschiedenen Figuren und ihrer Gruppen allgemein gewesen, wie aus den alten Basreliefs, wo die hintersten allezeit höher stehen als die vordersten, und über sie wegsehen, sich schließen läßt: so ist es natürlich, daß man sie auch in der Beschreibung des Homers annimmt, und diejenigen von seinen Bildern, die sich nach selbiger in Ein Gemälde verbinden lassen, nicht unnöthigerweise trennt. Die doppelte Scene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitfeier ging, indem auf dem Markte ein wichtiger Proceß entschieden ward, erfordert diesem zu Folge kein doppeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er sich die ganze Stadt aus einem so hohen Augenpuncte vorstellte, daß er die freie Aussicht zugleich in die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meinung, daß man auf das eigentliche Perspectivische in den Gemälden nur gelegentlich durch die Scenenmalerei gekommen ist; und auch als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht so leicht gewesen seyn, die Regeln derselben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem sich noch in den spätern Gemälden unter den Alterthümern des Herculanums so häufige und mannichfaltige Fehler gegen die Perspective finden, als man jetzo kaum einem Lehrlinge vergeben würde. [1]

Doch ich entlasse mich der Mühe, meine zerstreuten Anmerkungen über einen Punct zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Winkelmanns versprochener Geschichte der Kunst die völligste Befriedigung zu erhalten hoffen darf. [2]

[1] Betrachtungen über die Malerei S. 185.

[2] Geschrieben im Jahre 1763.

XX.

Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannichfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Theile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren Theile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, neben einander geordnet, haben; daß der concentrirende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurück senden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewährt; daß es über die menschliche Einbildung geht, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effect haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Composition solcher Theile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständ-

Ην ἡ γυνη περικαλλης, ἐνοφρυς, ἐυχρουςατη,
Ευπαρειος, ἐυπροσωπος, βοωπις, χιονοχρους,

Tautologieen, sehr wohl zufrieden: De Helenæ pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehendas. (Ad Dictyn Cretensem lib. I. cap. 3. p. 5.) Sie führt nach dem Meziriak (Comment. sur les Epitres d'Ovide T. II. p. 361.) auch die Beschreibungen an, welche Dares Phrygius und Cedrenus von der Schönheit der Helena geben. In der erstern kommt ein Zug vor, der ein wenig seltsam klingt. Dares sagt nämlich von der Helena, sie habe ein Mal zwischen den Augenbraunen gehabt: notam inter duo supercilia habentem. Das war doch wohl nichts schönes? Ich wollte, daß die Französin ihre Meinung darüber gesagt hätte. Meines Theils halte ich das Wort nota hier für verfälscht, und glaube, daß Dares von dem reden wollen, was bei den Griechen *μεσοφρυον* und bei den Lateinern glabella hieß. Die Augenbraunen der Helena, will er sagen, liefen nicht zusammen, sondern waren durch einen kleinen Zwischenraum abgesondert. Der Geschmack der Alten war in diesem Puncte verschieden. Einigen gefiel ein solcher Zwischenraum, andern nicht (Junius de Pictura Vet. lib. III. cap. 9. p. 245.). Anakreon hielt die Mittelstraße; die Augenbraunen seines geliebten Mädchens waren weder merklich getrennt, noch völlig in einander verwachsen, sie verliefen sich sanft in einem einzigen Puncte. Er sagt zu dem Künstler, welcher sie malen sollte (Od. 28.):

Το μεσοφρυον δε μη μοι
Διακοπτε, μητε μισγε,
Εχετω δ' ὁπως ἐκεινη
Το λεληθοτως συνοφρυν
Βλεφαρων ἰτυν κελαινην.

Nach der Lesart des Pauw, obschon auch ohne sie der Verstand der nämliche ist, und von Henr. Stephano nicht verfehlt worden:

Supercilii nigrantes
Discrimina nec arcus,
Confundito nec illos:
Sed junge sic ut anceps
Divortium relinquas,
Quale esse cernis ipsi.

Wenn ich aber den Sinn des Dares getroffen hätte, was müßte man wohl sodann anstatt des Wortes notam lesen? Vielleicht moram? Denn so viel ist gewiß, daß mora nicht allein den Verlauf der Zeit, ehe etwas

Ελικοβλεφαρος, ἁβρα, χαριτων γεμον ἀλσος,
Λευκοβραχιων, τρυφερα, καλλος ἀντικρυς ἐμπνουν,
Το προσωπον καταλευκον, ἡ παρεια ῥοδοχρους,
Το προσωπον ἐπιχαρι, το βλεφαρον ὡραιον,
Καλλος ἀνεπιτηδευτον, ἀβαπτιςον, ἀυτοχρουν,
Εβαπτε την λευκοτητα ῥοδοχρια πυρινη,
Ως εἰ τις τον ἐλεφαντα βαψει λαμπρᾳ πορφυρᾳ.
Δειρη μακρα, καταλευκος, ὁθεν ἐμυθουργηθη
Κυκνογενη την ἐυοπτον Ελενην χρηματιζειν. — —

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterläßt er, dieser Schwall von Worten? Wie sah Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?

Doch es ist wahr, politische Verse eines Mönchs sind keine Poesie. Man höre also den Ariost, wenn er seine bezaubernde Alcina schildert. [1]

geschieht, sondern auch die Hinderung, den Zwischenraum von einem zum andern, bedeutet.

Ego inquieta montium jaceam mora,

wünscht sich der rasende Herkules beim Seneca (v. 1215.), welche Stelle Gronovius sehr wohl erklärt: Optat se medium jacere inter duas Symplegades illarum veluti moram, impedimentum, obicem: qui

Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san Pittori industri:
Con bionda chioma, lunga e annodata,
Oro non è, che piu risplenda, e lustri,
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta.

Sotto due negri, e sottilissimi archi
Son due negri occhi, anzi due chiari soli,
Pietosi à riguardar, à mover parchi,
Intorno à cui par ch' Amor scherzi, e voli,
E ch' indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.
Quindi il naso per mezo il viso scende
Che non trova l'invidia ove l'emende.

„spielen und zu fliegen; von da schien er seinen ganzen Köcher abzu„schießen, und die Herzen sichtbar zu rauben. Weiter hinab steigt die „Nase mitten durch das Gesicht, an welcher selbst der Neid nichts zu „bessern findet. Unter ihr zeigt sich der Mund, wie zwischen zwei klei„nen Thälern, mit seinem eigenthümlichen Zinnober bedeckt; hier stehen „zwei Reihen auserlesener Perlen, die eine schöne sanfte Lippe verschließt „und öffnet. Hieraus kommen die holdseligen Worte, die jedes rauhe „schändliche Herz erweichen; hier wird jenes liebliche Lächeln gebildet, „welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet. Weißer Schnee „ist der schöne Hals, und Milch die Brust, der Hals rund, die Brust „voll und breit. Zwei zarte, von Helfenbein gerundete Kugeln wallen sanft „auf und nieder, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn „ein spielender Zephyr die See bestreitet." (Die übrigen Theile würde Argus selbst nicht haben sehen können. Doch war leicht zu urtheilen, daß das, was versteckt lag, mit dem, was dem Auge bloß stand, übereinstimme.) „Die Arme zeigen sich in ihrer gehörigen Länge, die weiße „Hand etwas länglich, und schmal in ihrer Breite, durchaus eben, keine „Ader tritt über ihre glatte Fläche. Am Ende dieser herrlichen Gestalt „sieht man den kleinen, trocknen, gerundeten Fuß. Die englischen Mienen, „die aus dem Himmel stammen, kann kein Schleier verbergen." — (Nach der Uebersetzung des Herrn Meinhardt in dem Versuche über den Charakter und die Werke der besten ital. Dichter. B. II. S. 228.)

Sotto quel sta, quasi fra due valette,
La bocca sparsa di natio cinabro,
Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude, ed apre un bello e dolce labro;
Quindi escon le cortesi parolette,
Da render molle ogni cor rozo e scabro;
Quivi si forma quel soave riso,
Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca neve è il bel collo, e'l petto latte,
Il collo è tondo, il petto colmo e largo;
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non potria l' altre parti veder Argo,
Ben si può giudicar, che corrisponde,
A quel ch' appar di fuor, quel che s'asconde.

Mostran le braccia sua misura giusta,
Et la candida man spesso si vede,

ein außerordentliches Aufheben machen;[1] ich hingegen wähle sie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beide recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeigt; ich aber sehe bloß auf die Wirkung, welche diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler sind; und ich aus dieser Wirkung, daß sich das, was die Maler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte gerade am schlechtesten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlt die Schilderung des Ariost allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost mißlingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag seyn, daß, wenn Ariost sagt:

Di persona era tanto ben formata
Quanto mai finger san Pittori industri,

er die Lehre von den Proportionen, so wie sie nur immer der fleißigste Künstler in der Natur und aus den Antiken studirt, vollkommen verstanden zu haben, dadurch beweist.[2] Er mag sich immerhin in den bloßen Worten:

Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri,

als den vollkommensten Coloristen, als einen Titian zeigen.[3] Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem

[1] (Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino: Firenze 1735. p. 178.) Se vogliono i Pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella Donna, leggano quelle Stanze dell' Ariosto, nelle quali egli discrive mirabilmente le bellezze della Fata Alcina: e vedranno parimente, quanto i buoni Poeti siano ancora essi Pittori. —

[2] (Ibid.) Ecco, che, quanto alla proportione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de' più eccellenti Pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artefice.

[3] (Ibid. p. 182.) Qui l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Titiano.

Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennt, noch so deutlich schließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilligt.[1] Man mag sogar in seiner herabsteigenden Nase,

Quindi il naso per mezo il viso scende,

das Profil jener alten griechischen, und von griechischen Künstlern auch Römern geliehenen Nasen finden.[2] Was nützt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne Frau zu sehen glauben wollen, die wir etwas von der sanften Wallung des Geblüts dabei empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weiß, aus welchen Verhältnissen eine schöne Gestalt entspringt, wissen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüßten, läßt er uns hier diese Verhältnisse sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im Geringsten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhafte anschauende Art zu erinnern? Eine Stirn in die gehörigen Schranken geschlossen, la fronte,

Che lo spazio finia con giusta meta;

eine Nase, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet,

Che non trova l'invidia, ove l'emende;

eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite,

Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta:

was für ein Bild geben diese allgemeine Formeln? In dem

heiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirne, sie sehen den schönsten Schnitt der Nase, die schmale Breite der niedlichen Hand. Aber bei dem Dichter sehe ich nichts, und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

In diesem Puncte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als pulcherrima Dido. Wenn er ja umständlicher etwas an ihr beschreibt, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

Tandem progreditur — — — —
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:
Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
Aurea purpuream subnectit fibula vestem. [1]

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemalt hatte, „da du sie nicht schön malen können, hast du sie reich „gemalt:" so würde Virgil antworten, „es liegt nicht an mir, „daß ich sie nicht schön malen können; der Tadel trifft die Schran„ken meiner Kunst; mein Lob sey, mich innerhalb diesen Schran„ken gehalten zu haben."

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreons nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathylls zergliedert. [2] Die Wendung, die er dabei nimmt, macht alles gut. Er glaubt einen Maler vor sich zu haben, und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüft und Hände! Was der Künstler nur theilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur theilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direction des Malers die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet

[1] Aeneid. IV. v. 136.
[2] Od. XXVIII. XXIX.

die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks, und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hülfe, deren Täuschung er so sehr erhebt, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst als auf sein Mädchen zu seyn scheint. Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst, und glaubt, daß es nun eben den Mund zum reden eröffnen werde:

Απεχει· βλεπω γαρ ἀυτην,
Ταχα, κηρε, και λαλησεις.

Auch in der Angabe des Bathylls ist die Anpreisung des schönen Knabens mit der Anpreisung der Kunst und des Künstlers so in einander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich bestimmt habe. Er sammelt die schönsten Theile aus verschiedenen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieser Theile das Charakteristische war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Brust und Hände von einem Merkur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künstlers erblickt.

Μετα δε προσωπον ἐςω,
Τον Αδωνιδος παρελθων,
Ελεφαντινος τραχηλος·
Μεταμαζιον δε ποιει
Διδυμας τε χειρας Ερμου,
Πολυδευκεος δε μηρους,
Διονυσιον δε νηδυν — —

XXI.

Aber verliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenkt, indem sie die Fußstapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirrt, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiße Arme [1] und schönes Haar [2] gehabt; eben der Dichter weiß dem ungeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteigt, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten im Stande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Aeltesten des trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu den andern: [3]

Ου νεμεσις, Τρωας και ἐυκνημιδας Αχαιους
Τοιῃδ᾽ ἀμφι γυναικι πολυν χρονον ἀλγεα πασχειν·
Αινως ἀθανατῃσι θεῃς εἰς ὠπα ἐοικεν.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl werth erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Thränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandtheilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennt, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sym-

[1] Iliad. Γ. v. 121.
[2] Ibid. v. 319.
[3] Ibid. v. 156—58.

pathisirt, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia Theil vor Theil zeigt:

> Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!
> Forma papillarum quam fuit apta premi!
> Quam castigato planus sub pectore venter!
> Quantum et quale latus! quam juvenile femur!

sondern weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit thut, nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist, glauben wir eben des Anblickes zu genießen, den er genoß.

Ein anderer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholt, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur errathen lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er, was er ist, ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kommt und geht; und da wir uns über-

Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet:

> Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
> Vengono e van, come onda al primo margo,
> Quando piacevole aura il mar combatte.

Ich bin versichert, daß lauter solche Züge des Reizes, in eine oder zwei Stanzen zusammengedrängt, weit mehr thun würden, als die fünfe alle, in welche sie Ariost zerstreut und mit kalten Zügen der schönen Form, viel zu gelehrt für unsere Empfindungen, durchflochten hat.

Selbst Anakreon wollte lieber in die anscheinende Unschicklichkeit verfallen, eine Unthulichkeit von dem Maler zu verlangen, als das Bild seines Mädchens nicht mit Reiz beleben.

> *Τρυφερου δ' εσω γενειου,*
> *Περι λυγδινῳ τραχηλῳ*
> *Χαριτες πετοιντο πασαι.*

Ihr sanftes Kinn, befiehlt er dem Künstler, ihren marmornen Nacken laß alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genauesten Wortverstande? Der ist keiner malerischen Ausführung fähig. Der Maler konnte dem Kinn die schönste Rundung, das schönste Grübchen, Amoris digitulo impressum, (denn das *ἔσω* scheint mir ein Grübchen andeuten zu wollen) — er konnte dem Halse die schönste Carnation geben; aber weiter konnte er nichts. Die Wendungen dieses schönen Halses, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr, bald weniger sichtbar wird, der eigentliche Reiz war über seine Kräfte. Der Dichter sagte das Höchste, wodurch uns seine Kunst die Schönheit sinnlich zu machen vermag, damit auch der Maler den höchsten Ausdruck in seiner Kunst suchen möge. Ein neues Beispiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch wenn er von Kunstwerken redet, dennoch nicht verbunden ist, sich mit seiner Beschreibung in den Schranken der Kunst zu halten.

XXII.

Zeuxis malte eine Helena, und hatte das Herz, jene berühmte Zeilen des Homers, in welchen die entzückten Greise ihre

Empfindung bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Malerei und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden und beide verdienten gekrönt zu werden.

Denn, so wie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandtheilen nicht schildern zu können fühlte, bloß in ihrer Wirkung zeigte: so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandtheilen, und hielt es seiner Kunst für unanständig, zu irgend einem andern Hülfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend da stand. Denn es ist wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Crotona malte. [1]

Man vergleiche hiermit, Wunders halber, das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homers vorzeichnet: „Helena mit einem weißen Schleier bedeckt, erscheint „mitten unter verschiedenen alten Männern, in deren Zahl sich „auch Priamus befindet, der an den Zeichen seiner königlichen „Würde zu erkennen ist. Der Artist muß sich besonders ange„legen seyn lassen, uns den Triumph der Schönheit in den gie„rigen Blicken und in allen den Aeußerungen einer staunenden „Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten Greise empfinden „zu lassen. Die Scene ist über einem von den Thoren der Stadt. „Die Vertiefung des Gemäldes kann sich in den freien Himmel „oder gegen höhere Gebäude der Stadt verlieren; jenes würde „kühner lassen, eines aber ist so schicklich wie das andere."

Man denke sich dieses Gemälde von dem größten Meister

ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl, und fügen sogleich hinzu:

Αλλα και ὡς, τοιη περ ἐουσ᾽, ἐν νηυσι νεεσθω,
Μηδ᾽ ἡμιν τεκεεσσι τ᾽ ὀπισσω πημα λιποιτο.

Ohne diesen Entschluß wären es alte Gecke, wären sie das, was sie in dem Gemälde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verschleierte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleier lassen können. Zwar Homer giebt ihr denselben ausdrücklich:

Αυτικα δ᾽ ἀργεννῃσι καλυψαμενη ὀθονῃσιν
Ωρματ᾽ ἐκ θαλαμοιο — —

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch schon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheint, so war es nicht das erstemal, daß sie die Alten sahen; ihr Bekenntniß durfte also nicht aus dem jetzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden bei dieser Gelegenheit nur zum erstenmal bekannten. In dem Gemälde findet so etwas nicht statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter nichts, als, wie gesagt, eine vermummte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleier, und etwas von ihrem proportionirten Umrisse, so weit Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Gesicht verdeckt seyn sollte, und er nennt den Schleier bloß als ein Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung zwar nicht wohl fähig: Hélène couverte d'un voile blanc), so entsteht eine andere Verwunderung bei mir: er empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer

reuenden Thräne, furchtsam sich nähernd — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern so etwas geläufiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äußert?

In Wahrheit, das Gemälde des Caylus würde sich gegen das Gemälde des Zeuxis wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

Homer ward vor Alters unstreitig fleißiger gelesen, als jetzt. Dennoch findet man sogar vieler Gemälde nicht erwähnt, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten.[1] Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten scheinen sie fleißig genutzt zu haben; diese malten sie, und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnt, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt, und des Apelles Diana war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Bei dieser Gelegenheit will ich erinnern, daß die Stelle des Plinius, in welcher von

lungen aber aus dem Homer zu malen, bloß weil sie eine reiche Composition, vorzügliche Contraste, künstliche Beleuchtungen dar-

Plinius wird also nicht sacrificantium, er wird venantium, oder etwas ähnliches geschrieben haben, vielleicht sylvis vagantium, welche Verbesserung die Anzahl der veränderten Buchstaben ungefähr hätte. Dem παίζουσι beim Homer würde saltantium am nächsten kommen, und auch Virgil läßt in seiner Nachahmung dieser Stelle die Diana mit ihren Nymphen tanzen (Aeneid. I. v. 497. 498.):

Qualis in Eurotæ ripis, aut per juga Cynthi
Exercet Diana choros — —

Spence hat hierbei einen seltsamen Einfall. (Polymetis Dial. VIII. p. 102.) This Diana, sagt er, both in the picture and in the descriptions, was the Diana Venatrix, tho' she was not represented either by Virgil, or Apelles, or Homer, as hunting with her Nymphs; but as employed with them in that sort of dances, which of old were regarded as very solemn acts of devotion. In einer Anmerkung fügt er hinzu: The expression of παίζειν, used by Homer on this occasion, is scarce proper for hunting; as that of, Choros exercere, in Virgil, should be understood of the religious dances of old, because dancing, in the old Roman idea of it, was indecent even for men, in public; unless it were the sort of dances used in Honour of Mars, or Bacchus, or some other of their gods. Spence will nämlich jene feierlichen Tänze verstanden wissen, welche bei den Alten mit unter die gottesdienstlichen Handlungen gerechnet wurden. Und daher, meint er, brauche denn auch Plinius das Wort sacrificare: It is in consequence of this that Pliny, in speaking of Diana's Nymphs on this very occasion, uses the word, sacrificare, of them; which quite determines these dances of theirs to have been of the religious kind. Er vergißt, daß bei dem Virgil die Diana selbst mit tanzt: exercet Diana choros. Sollte nun dieser Tanz ein gottesdienstlicher Tanz seyn, zu wessen Verehrung tanzte ihn die Diana? Zu ihrer eignen? Oder zur Verehrung einer andern Gottheit? Beides ist widersinnig. Und wenn die alten Römer das Tanzen überhaupt einer ernsthaften Person nicht für sehr anständig hielten, mußten darum ihre Dichter die Gravität ihres Volkes auch in die Sitten der Götter übertragen, die von den ältern griechischen Dichtern ganz anders festgesetzt waren? Wenn Horaz von der Venus sagt (Od. IV. lib. I.):

Jam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:
Junctæque Nymphis Gratiæ decentes
Alterno terram quatiunt pede — —

bieten, schien der alten Artisten ihr Geschmack nicht zu seyn, und konnte es nicht seyn, so lange sich noch die Kunst in den engern Gränzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Portraits zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater, ähnlich, aber verschieden. Die Aehnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge in dem einen sowohl, als in dem andern harmoniren.

Da übrigens die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren, als irgend ein Meisterstück der Kunst; da Homer die Natur eher mit einem malerischen Auge betrachtet hatte, als ein Phidias und Apelles: so ist es nicht zu verwundern, daß die Artisten verschiedene, ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bei dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um

angeben läßt. So viel ich urtheile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbraunen liege, quanta pars animi [1] sich in ihnen zeige. Vielleicht, daß sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewegte, um das einigermaßen auszudrücken, was Homer ambrosisches Haar nennt. Denn es ist gewiß, daß die alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden, und besonders das Haar sehr vernachläßigt hatten. Noch Myron war in beiden Stücken tadelhaft, wie Plinius anmerkt, [2] und nach ebendemselben war Pythagoras Leontinus der erste, der sich durch ein zierliches Haar hervorthat. [3] Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch ein Beispiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was Hogart über den Apollo zu Belvedere anmerkt. [4] „Dieser Apollo, sagt er, „und der Antinous sind beide in eben demselben Pallaste zu Rom „zu sehen. Wenn aber Antinous den Zuschauer mit Verwun„derung erfüllt, so setzt ihn der Apollo in Erstaunen, und zwar, „wie sich die Reisenden ausdrücken, durch einen Anblick, welcher „etwas mehr als menschliches zeigt, welches sie gemeiniglich gar „nicht zu beschreiben im Stande sind. Und diese Wirkung ist, „sagen sie, um desto bewundernswürdiger, da, wenn man es „untersucht, das Unproportionirliche daran auch einem gemeinen „Auge klar ist. Einer der besten Bildhauer, welche wir in Eng„land haben, der neulich dahin reiste, diese Bildsäule zu sehen, „bekräftigte mir das, was jetzt gesagt worden, besonders daß die „Füße und Schenkel, in Ansehung der obern Theile, zu lang „und zu breit sind. Und Andreas Sacchi, einer der größten

[1] Plinius lib. X. sect. 51. p. 616. Edit. Hard.

[2] Idem lib. XXXIV. sect. 19. p. 651. Ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset.

[3] Ibid. Hic primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius.

[4] Zergliederung der Schönheit. S. 47. Berl. Ausg.

„italienischen Maler, scheint eben dieser Meinung gewesen zu „seyn, sonst würde er schwerlich (in einem berühmten Gemälde, „welches jetzt in England ist) seinem Apollo, wie er den Ton= „künstler Pasquilini krönt, das völlige Verhältniß des Antinous „gegeben haben, da er übrigens wirklich eine Copie von dem „Apollo zu seyn scheint. Ob wir gleich an sehr großen Werken „oft sehen, daß ein geringerer Theil aus der Acht gelassen wor= „den, so kann dieses doch hier der Fall nicht seyn. Denn an „einer schönen Bildsäule ist ein richtiges Verhältniß eine von „ihren wesentlichen Schönheiten. Daher ist zu schließen, daß „diese Glieder mit Fleiß müssen seyn verlängert worden, sonst „würde es leicht haben können vermieden werden. Wenn wir „also die Schönheiten dieser Figur durch und durch untersuchen, „so werden wir mit Grunde urtheilen, daß das, was man bis= „her für unbeschreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen Anblicke „gehalten, von dem hergerührt hat, was ein Fehler in einem „Theile derselben zu seyn geschienen.“ — Alles dieses ist sehr einleuchtend, und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Ansehen giebt, welches bloß aus diesem Zusatze von Größe in den Abmessungen der

darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Theile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegentheil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit, ihrem Wesen nach, kein Vorwurf der Poesie seyn können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites geschildert, und sie nach ihren Theilen neben einander geschildert. Warum war ihm bei der Häßlichkeit vergönnt, was er bei der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit durch die aufeinanderfolgende Enumeration ihrer Elemente nicht eben sowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das, aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homers. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu seyn, aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er für sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen unterhalten muß.

Diese vermischte Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Contrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert. [1] Dieses ist die Erklärung meines Freundes, zu der ich hinzusetzen möchte, daß dieser Contrast nicht zu krall und zu schneidend seyn muß, daß die Opposita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art seyn müssen, daß sie sich in einander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Aesop wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchs-

[1] Philos. Schriften des Hrn. Moses Mendelssohn. Th. II. S. 23.

fratze, das *Γελοιον* seiner lehrreichen Mährchen, vermittelst der Ungestaltheit auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele, sind wie Oel und Essig, die, wenn man sie schon in einander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennt bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen, jedes das seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachtheiliger Vorurtheile gegen sie wird: alsdann fließen Verdruß und Wohlgefallen in einander, aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. Der mißgebildete gebrechliche Pope mußte seinen Freunden weit interessanter seyn, als der schöne und gesunde Wicherley den seinen. — So wenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, eben so wenig würde er es ohne dieselbe seyn. Die Häßlichkeit; die Uebereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter; der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit hegt; die unschädliche, ihn allein demüthigende Wir-

die Penthesilea getödtet zu haben: die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen, fordert die Hochachtung und das Mitleid des Helden, und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähsüchtige Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, die auch den wackersten Mann zu Unsinnigkeiten verleite,

— — — ἡτ' ἀφρονα φωτα τιθησι
Και πινυτον περ ἐοντα. — — — —

Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu versetzen, schlägt er ihn so unsanft zwischen Back und Ohr, daß ihm Zähne, und Blut und Seele mit eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam! Der jachzornige mörderische Achilles wird mir verhaßter, als der tückische knurrende Thersites; das Freudengeschrei, welches die Griechen über diese That erheben, beleidigt mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der schon das Schwert zuckt, seinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen: denn ich empfinde es, daß Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

Gesetzt aber gar, die Verhetzungen des Thersites wären in Meuterei ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte seine Heerführer verrätherisch zurückgelassen, die Heerführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgericht über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhangen: wie würde uns alsdann die Häßlichkeit des Thersites erscheinen? Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich. Ich weiß dieses nicht besser zu erläutern, als mit ein paar vortrefflichen Stellen des Shakespeare. Edmund, der Bastard des Grafen von Gloster im König Lear, ist kein geringerer Bösewicht, als Richard, Herzog von Glocester, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard der Dritte bestieg. Aber wie kommt es, daß jener bei weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erweckt, als dieser? Wenn ich den Bastard sagen höre:[1]

[1] King Lear. Act. I. Sc. VI.

Thou, Nature, art my Goddess, to thy Law
My Services are bound; wherefore should I
Stand in the Plage of Custom, and permit
The courtesy of Nations to deprive me,
For that I am some twelve, or fourteen Moonshines
Lag of a Brother? Why Bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as gen'rous, and my shape as true
As honest Madam's Issue? Why brand they thus
With base? with baseness? bastardy, base? base?
Who, in the lusty stealth of Nature, take
More composition and fierce quality,
Than doth, within a dull, stale, tired Bed,
Go to creating a whole tribe of Fops,
Got 'tween a-sleap and wake?

so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Glocester sagen: [1]

But I, that am not shap'd for sportive Tricks,



so höre ich einen Teufel und sehe einen Teufel, in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

XXIV.

So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen; welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnt?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener gehören ihr alle sichtbare Gegenstände zu; als diese schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunstrichter [1] hat dieses bereits von dem Eckel bemerkt. „Die Vorstellungen „der Furcht," sagt er, „der Traurigkeit, des Schreckens, des Mit„leids u. s. w. können nur Unlust erregen, in so weit wir das „Uebel für wirklich halten. Diese können also durch die Erinne„rung, daß es ein künstlicher Betrug sey, in angenehme Empfin„dungen aufgelöst werden. Die widrige Empfindung des Eckels „aber erfolgt vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die „bloße Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag für wirk„lich gehalten werden oder nicht. Was hilft's dem beleidigten „Gemüthe also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so „sehr verräth? Ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraus„setzung, daß das Uebel wirklich sey, sondern aus der bloßen „Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfin„dungen des Eckels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung."

Eben dieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidigt unser Gesicht, widersteht unserm Geschmack an Ordnung und Uebereinstimmung, und erweckt Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deßwegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu seyn auf-

[1] Briefe, die neueste Litteratur betreffend. Th. V. S. 102.

hört, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahiren, und uns bloß an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Ueberlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Ueberlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

Aristoteles giebt eine andere Ursache an,[1] warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren: die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, τι ἑκαςον, was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schließen können, ὁτι οὑτος ἐκεινος, daß es dieses oder jenes ist. Allein auch hieraus folgt, zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung, nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan, und dem Gegenstande, über welchen sie befriedigt wird, nur zufällig; das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent, und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine

Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verliert jenes Mitleid durch die Ueberzeugung des Betrugs das Schneidende, und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen, oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr wünschenswürdiges als schreckliches darin zu bemerken glauben.

Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und für sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schöner Kunst seyn kann: so käme es noch darauf an, ob sie ihr nicht eben so wohl wie der Poesie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich seyn könne.

Darf die Malerei zu Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so geradezu, mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unläugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann, besonders wenn eine Affectation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist eben so unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erweckt, und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon für sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügen erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß demungeachtet sich die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerkt, verliert die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer coexistirenden Theile in successive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie hört von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu seyn, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen, und wirkt nicht viel schwächer, als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme

Empfindung gewinnt die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possirlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders geht es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen Recht, die Episode des Thersites aus der Reihe seiner Homerischen Gemälde wegzulassen. Aber hat man darum auch Recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter, von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke, dieser Meinung ist.[1] Ich verspare es auf einen andern Ort, mich weitläuftiger darüber zu erklären.

XXV.

Auch der zweite Unterschied, welchen der angeführte Kunstrichter zwischen dem Ekel und andern unangenehmen Leidenschaften der Seele findet, äußert sich bei der Unlust, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erweckt.

„Andere unangenehme Leidenschaften, sagt er,[2] können außer der Nachahmung, in der Natur selbst, dem Gemüthe öfters

„ihn zu beruhigen gedenkt? Ganz anders aber verhält es sich „mit dem Eckel und den ihm verwandten Empfindungen. Die „Seele erkennt in demselben keine merkliche Vermischung von Lust. „Das Mißvergnügen gewinnt die Oberhand, und daher ist kein „Zustand, weder in der Natur noch in der Nachahmung zu er- „denken, in welchem das Gemüth nicht von diesen Vorstellungen „mit Widerwillen zurückweichen sollte."

Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst noch andere mit dem Eckel verwandte Empfindungen erkennt, die gleichfalls nichts als Unlust gewähren; welche kann ihm näher verwandt seyn, als die Empfindung des Häßlichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren eben so wenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüth von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Eckels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Eckel, nur in einem geringern Grade. Dieses streitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunstrichters, nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Eckel ausgesetzt zu seyn glaubt. „Jene „beide, sagt er, durch eine übermäßige Süßigkeit, und dieses „durch eine allzugroße Weichheit der Körper, die den berührenden „Fibern nicht genugsam widerstehen. Diese Gegenstände werden „sodann auch dem Gesichte unerträglich, aber bloß durch die „Association der Begriffe, indem wir uns des Widerwillens „erinnern, den sie dem Geschmacke, dem Geruche oder dem Ge- „fühle verursachen. Denn eigentlich zu reden, giebt es keine „Gegenstände des Eckels für das Gesicht." Doch mich dünkt, es lassen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuermal in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen, sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geschmacke, noch dem Gefühle zuwider seyn können. Gleichwohl ist es gewiß, daß wir etwas dabei empfinden, welches dem Eckel schon viel näher

kommt, als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken, empfinden lassen; je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren, und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann; wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen und mit ihnen zugleich eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. Die dunkeln Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigem gerührt werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke, und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erschütterung begleitet seyn.

Uebrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Eckelhafte vollkommen so, wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häß-

ΜΑΘ. Ζητουντος αὐτου της σεληνης τας ὁδους
Και τας περιφορας, εἰτ' ἀνω κεχηνοτος
Απο της ὀροφης νυκτωρ γαλεωτης κατεχεσεν.
ΣΤΡ. Ησθην γαλεωτῃ καταχεσαντι Σωκρατους.

Man lasse es nicht ekelhaft seyn, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die Hottentottische Erzählung, Tquassouw und Knonmquaiha, in dem Kenner, einer englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield zuschreibt. Man weiß, wie schmutzig die Hottentotten sind, und wie vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abscheu erweckt. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlappe bis auf den Nabel herabhangende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeizt, die Haarlocken von Schmeer triefend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden: dieß denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dieß höre man in der edeln Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte sich des Lachens! [1]

[1] The Connoisseur, Vol. I. No. 21. Von der Schönheit der Knonmquaiha heißt es: He was struck with the glossy hue of her complexion, which shone like the jetty down on the black hogs of Hessaqua; he was ravished with the prest gristle of her nose: and his eyes dwelt with admiration on the flaccid beauties of her breasts, which descended to her navel. Und was trug die Kunst bei, so viel Reize in ihr vortheilhaftestes Licht zu setzen? She made a varnish of the fat of goats mixed with soot, with which she anointed her whole body, as she stood beneath the rays of the sun: her locks were clotted with molted grease, and powdered with the yellow dust of Buchu: her face, which shone like the polished ebony, was beautifully varied with spots of red earth, and appeared like the sable curtain of the night bespangled with stars, she sprinkled her limbs with wood-ashes, and perfumed them with the dung of Stinkbingsem. Her arms and legs were entwined with the shining entrails of an heifer: from her neck there hung a pouch composed of the stomach of a kid: the wings of an ostrich overshadowed the fleshy promontories behind; and before she wore an apron formed of the shaggy ears of a lion.

Mit dem Schrecklichen scheint sich das Eckelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein eckelhaftes Schreckliche. Dem Longin [1] mißfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beim Hesiodus, [2] das Της ἐκ μεν ῥινων μυξαι ῥεον; doch mich dünkt, nicht sowohl weil es ein eckler Zug ist, als weil es ein bloß eckler Zug ist, der zum Schrecklichen nichts beiträgt. Denn die langen über die Finger hervorragenden Nägel (μακροι δ' ὀνυχες χειρεσσιν ὑπησαν) scheint er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange Nägel nicht viel weniger eckel, als eine fließende Nase. Aber die langen Nägel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnt:

— — — — ἐκ δε παρειων
Αιμ' ἀπελειβετ' ἐραζε — — —

Hingegen eine fließende Nase ist weiter nichts als eine fließende Nase; und ich rathe der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen, außer eine zertretene Streu von dürren Blättern; ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergeräth. Der ganze Reichthum des kranken verlassenen Mannes! Wie vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemälde? Mit einem Zusatze von Eckel. „Ha!" fährt Neoptolem auf einmal zusammen, „hier trocknen zerrissene Lappen, voll

ΝΕ. Ορω κενην οικησιν ἀνθρωπων διχα.
ΟΔ. Ουδ' ενδον οικοποιος ἐςι τις τροφη;
ΝΕ. Στειπτη γε φυλλας ὡς ἐναυλιζοντι τῳ.
ΟΔ. Τα δ' ἀλλ' ἐρημα, κοὐδεν ἐσθ' ὑποςεγον;
ΝΕ. Αυτοξυλον γ' εκπωμα, φαυλουργου τινος
Τεχνηματ' ἀνδρος, και πυρει' ὁμου ταδε.
ΟΔ. Κεινου το θησαυρισμα σημαινεις τοδε.
ΝΕ. Ιου, ἰου· και ταυτα γ' ἀλλα θαλπεται
Ρακη, βαρειας του νοσηλειας πλεα.

So wird auch beim Homer der geschleifte Hektor, durch das von Blut und Staub entstellte Gesicht, und zusammenverklebte Haar,

Squallentem barbam et concretos sanguine crines,

(wie es Virgil ausdrückt [1]) ein ekler Gegenstand, aber eben dadurch um so viel schrecklicher, um so viel rührender. Wer kann die Strafe des Marsyas, beim Ovid, sich ohne Empfindung des Ekels denken? [2]

Clamanti cutis est summos derepta per artus:
Nec quidquam, nisi vulnus erat: cruor undique manat:
Detectique patent nervi: trepidæque sine ulla
Pelle micant venæ: salientia viscera possis,
Et perlucentes numerare in pectore fibras.

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabei interessirt wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem giebt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen steht. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drücken wir die äußerste Hungersnoth nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders ekeln Dinge aus, mit welchen der Magen

[1] Aeneid. lib. II. v. 277.
[2] Metamorph. VI. v. 397.

befriedigt werden müssen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Uebel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schließen zu lassen, wie stark jene Unlust seyn müsse, bei der wir die gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden. Ovid sagt von der Oreade, welche Ceres an den Hunger abschickte:[1]

Hanc (famem) procul ut vidit — —
— refert mandata deæ; paulumque morata,
Quanquam aberat longe, quanquam modo venerat illuc,
Visa tamen sensisse famem — — —

Eine unnatürliche Uebertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen und Gräuel, und Eckel kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Gräuel hat Ovid in dem Gemälde der Fames nicht gespart, und in dem Hunger des Eresichthons sind sowohl bei ihm als bei dem Kallimachus[2] die eckelhaften Züge die stärksten. Nachdem Eresichthon alles aufgezehrt

Ipse suos artus lacero divellere morsu
Cœpit; et infelix minuendo corpus alebat.

Nur darum waren die häßlichen Harpyen so stinkend, so unflätig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken sollte, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus, beim Apollonius: [1]

Τυτθον δ' ἠν αρα δη ποτ' ἐδητυος ἀμμι λιπωσι,
Πνει τοδε μυδαλεον τε και οὐ τλητον μενος ὀδμης·
Ου κε τις ουδε μινυνθα βροτων ἀνσχοιτο πελασσας,
Ουδ' εἰ οἱ ἀδαμαντος ἐληλαμενον κεαρ εἰη.
Αλλα με πικρη δητα κε δαιτος ἐπισχει ἀναγκη
Μιμνειν, και μιμνοντα κακῃ ἐν γαςερι θεσθαι.

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspuncte die eckele Einführung der Harpyen beim Virgil entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur ein instehender, den sie prophezeihen; und noch dazu löst sich die ganze Prophezeihung endlich in ein Wortspiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Geschichte von der Verhungerung des Ugolino, durch die eckelhafteste, gräßlichste Stellung, in die er ihn mit seinem ehemaligen Verfolger in der Hölle setzt; sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht ohne Züge des Eckels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne dem Vater zur Speise anbieten. In der Note will ich noch eine Stelle aus einem Schauspiele von Beaumont und Fletcher anführen, die statt aller andern Beispiele hätte seyn können, wenn ich sie nicht für ein wenig zu übertrieben erkennen müßte. [2]

[1] Argonaut. lib. II. v. 228—233.

[2] The Sea-Voyage Act. III. Sc. I. Ein französischer Seeräuber wird mit seinem Schiffe an eine wüste Insel verschlagen. Habsucht und Neid entzweien seine Leute, und schaffen ein paar Elenden, welche auf dieser Insel geraume Zeit der äußersten Noth ausgesetzt gewesen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in die See zu stechen. Alles Vorrathes von Lebensmitteln sonach auf einmal beraubt, sehen jene Nichtswürdige gar bald den schmähligsten Tod vor Augen, und einer drückt gegen den andern seinen Hunger und seine Verzweiflung folgendergestalt aus:

Ich komme auf die ekelhaften Gegenstände in der Mal
Wenn es auch schon ganz unstreitig wäre, daß es eigentlich
keine ekelhafte Gegenstände für das Gesicht gäbe, von wel

LAMURE. Oh, what a Tempest have I in my Stomach!
How my empty Guts cry out! My wounds ake,
Would they would bleed again, that I might get
Something to quench my thirst.
FRANVILLE. O Lamure, the Happiness my dogs had
When I kept house at home! They had a storehouse,
A storehouse of most blessed bones and crusts,
Happy crusts. Oh, how sharp Hunger pinches me! —
LAMURE. How now, what news?
MORILLAR. Hast any Meat yet?
FRANVILLE. Not a bit that I can see;
Here be goodly quarries, but they be cruel hard
To gnaw: I ha' got some mud, we'll eat it with spoons,
Very good thick mud; but it stinks damnably,
There's old rotten trunks of trees too,
But not a leaf nor blossom in all the island.
LAMURE. How it looks!

es sich von selbst verstünde, daß die Malerei, als schöne Kunst, ihrer entsagen würde: so müßte sie dennoch die ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesichte ekel macht. Pordenone läßt in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Richardson mißbilligt dieses deßwegen,[1] weil Christus noch nicht so lange todt gewesen, daß sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bei der Auferweckung des Lazarus hingegen, glaubt er, sey es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß sein Körper schon gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht bloß der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erweckt Ekel. Wir fliehen stinkende Orte, wenn wir schon den Schnupfen haben. Doch die Malerei will das Ekelhafte nicht des Ekelhaften wegen, sie will es, so wie die Poesie, um das

SURGEON. I am expiring,
Smile they that can. I can find nothing, Gentlemen,
Here 's nothing can be meat, without a miracle.
Oh that I had my boxes and my lints now,
My stupes, my tents, and those sweet helps of Nature,
What dainty dishes could I make of 'em.
MORILLAR. Hast ne'er an old suppository?
SURGEON. Oh would I had, Sir.
LAMURE. Or but the paper where such a cordial
Potion, or bills hath been entomb'd.
FRANVILLE. Or the best bladder where a cooling-glister.
MORILLAR. Hast thou no searcloths left?
Nor any old pultesses?
FRANVILLE. We care not to what it hath been ministred.
SURGEON. Sure I have none of these dainties, Gentlemen.
FRANVILLE. Where's the great wen
Thou cut'st from Hugh the sailor's shoulder?
That would serve now for a most princely Banquet.
SURGEON. Ay if we had it, Gentlemen.
I flung it over-bord, Slave that I was.
LAMURE. A most improvident Villain.

[1] Richardson de la Peinture T. I. p. 74.

Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Eckelhaften um so viel mehr. Es verliert in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandtheilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen, als hier; sobald die Ueberraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättigt, trennt es sich wiederum gänzlich und liegt in seiner eigenen cruden Gestalt da.

XXVI.

Des Hern Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz zu seiner Beschämung in den Werken der Kunst widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerei und Poesie mit einander verknüpfen, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beiden zuträglich ist. Was ihre Künstler gethan, wird mich lehren, was die

einerlei Vorbild gehabt zu haben brauchen. Hätte indeß auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so würde er sich für die erstern haben erklären müssen. Denn er nimmt an, daß der Laokoon aus den Zeiten sey, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe; aus den Zeiten Alexanders des Großen.

„Das gütige Schicksal, sagt er,[1] welches auch über die „Künste bei ihrer Vertilgung noch gewacht, hat aller Welt zum „Wunder ein Werk aus dieser Zeit der Kunst erhalten, zum Be„weise von der Wahrheit der Geschichte von der Herrlichkeit so „vieler vernichteten Meisterstücke. Laokoon, nebst seinen beiden „Söhnen, vom Agesander, Apollodorus[2] und Athenodorus aus „Rhodus gearbeitet, ist nach aller Wahrscheinlichkeit aus dieser „Zeit, ob man gleich dieselbe nicht bestimmen, und wie einige „gethan haben, die Olympias, in welcher diese Künstler geblüht „haben, angeben kann."

In einer Anmerkung setzt er hinzu: „Plinius meldet kein „Wort von der Zeit, in welcher Agesander und die Gehülfen an „seinem Werke gelebt haben; Maffei aber, in der Erklärung „alter Statuen, hat wissen wollen, daß diese Künstler in der „achtundachtzigsten Olympias geblüht haben, und auf dessen „Wort haben andere, als Richardson, nachgeschrieben. Jener „hat, wie ich glaube, einen Athenodorus unter des Polycletus „Schülern für einen von unsern Künstlern genommen, und da „Polycletus in der siebenundachtzigsten Olympias geblüht, so hat „man seinen vermeinten Schüler eine Olympias später gesetzt: „andere Gründe kann Maffei nicht haben."

Er konnte ganz gewiß keine andere haben. Aber warum läßt es Herr Winkelmann dabei bewenden, diesen vermeinten Grund des Maffei bloß anzuführen? Widerlegt er sich von sich selbst? Nicht so ganz. Denn wenn er auch schon von keinen

[1] Geschichte der Kunst S. 347.

[2] Nicht Apollodorus, sondern Polydorus. Plinius ist der einzige, der diese Künstler nennt, und ich wüßte nicht, daß die Handschriften in diesem Namen von einander abgingen. Harduin würde es gewiß sonst angemerkt haben. Auch die ältern Ausgaben lesen alle Polydorus. Herr Winkelmann muß sich in dieser Kleinigkeit bloß verschrieben haben.

andern Gründen unterstützt ist, so macht er doch schon für sich selbst eine kleine Wahrscheinlichkeit, wo man nicht sonst zeigen kann, daß Athenodorus, des Polyklets Schüler, und Athenodorus, der Gehülfe des Agesander und Polydorus, unmöglich eine und eben dieselbe Person können gewesen seyn. Zum Glücke läßt sich dieses zeigen, und zwar aus ihrem verschiedenen Vaterlande. Der erste Athenodorus war, nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Pausanias, [1] aus Klitor in Arkadien; der andere hingegen, nach dem Zeugnisse des Plinius, aus Rhodus gebürtig.

Herr Winkelmann kann keine Absicht dabei gehabt haben, daß er das Vorgeben des Maffei, durch Beifügung dieses Umstandes, nicht unwidersprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müssen ihm die Gründe, die er aus der Kunst des Werks, nach seiner unstreitigen Kenntniß, zieht, von solcher Wichtigkeit geschienen haben, daß er sich unbekümmert gelassen, ob die Meinung des Maffei noch einige Wahrscheinlichkeit behalte, oder nicht. Er erkennt ohne Zweifel in dem Laokoon zu viele von den argutiis, [2] die dem Lysippus so eigen waren, mit welchen dieser Meister die Kunst zuerst bereicherte, als daß er ihn für ein Werk vor desselben Zeit halten sollte.

hervorgebracht hatte, gleich geschätzt? Und wenn noch ungezweifelte Stücke von selbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt, und ließe sich aus nichts schließen, als aus ihrer Kunst, welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren, daß er sie nicht eben sowohl in jene Zeiten setzen zu müssen glaubte, die Herr Winkelmann allein des Laokoons würdig zu seyn achtet?

Es ist wahr, Plinius bemerkt die Zeit, in welcher die Künstler des Laokoons gelebt haben, ausdrücklich nicht. Doch wenn ich aus dem Zusammenhang der ganzen Stelle schließen sollte, ob er sie mehr unter die alten oder unter die neuern Artisten gerechnet wissen wollen: so bekenne ich, daß ich für das letztere eine größere Wahrscheinlichkeit darin zu bemerken glaube. Man urtheile.

Nachdem Plinius von den ältesten und größten Meistern in der Bildhauerkunst, dem Phidias, dem Praxiteles, dem Scopas, etwas ausführlicher gesprochen, und hierauf die übrigen, besonders solche: von deren Werken in Rom etwas vorhanden war, ohne alle chronologische Ordnung namhaft gemacht, so fährt er folgender Gestalt fort: [1] Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturæ et statuariæ artis præponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Cæsarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippæ Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata.

Von allen den Künstlern, welche in dieser Stelle genannt

[1] Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

werden, ist Diogenes von Athen derjenige, dessen Zeitalter am unwidersprechlichsten bestimmt ist. Er hat das Pantheum des Agrippa ausgeziert; er hat also unter dem Augustus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man wird auch das Zeitalter des Craterus und Pythodorus, des Polydektes und Hermolaus, des zweiten Pythodorus und Artemons, so wie des Aphrodisius Trallianus, eben so unwidersprechlich bestimmt finden. Er sagt von ihnen: Palatinas domus Cæsarum replevere probatissimis signis. Ich frage: kann dieses wohl nur so viel heißen, daß von ihren vortrefflichen Werken die Paläste der Kaiser angefüllt gewesen? In dem Verstande nämlich, daß die Kaiser sie überall zusammen suchen und nach Rom in ihre Wohnungen versetzen lassen? Gewiß nicht. Sondern sie müssen ihre Werke ausdrücklich für diese Paläste der Kaiser gearbeitet, sie müssen zu den Zeiten dieser Kaiser gelebt haben. Daß es späte Künstler gewesen, die nur in Italien gearbeitet, läßt sich auch schon daher schließen, weil man ihrer sonst nirgends gedacht findet. Hätten sie in Griechenland in frühern Zeiten gearbeitet, so würde Pausanias ein oder das andere Werk von ihnen gesehen und ihr Andenken uns aufbehalten haben.

Ist es aber sonach außer allem Zweifel, daß Craterus und Pythodorus, daß Polydektes und Hermolaus, mit den übrigen, unter den Kaisern gelebt, deren Paläste sie mit ihren trefflichen Werken angefüllt: so dünkt mich, kann man auch denjenigen Künstlern kein ander Zeitalter geben, von welchen Plinius auf jene durch ein Similiter übergeht. Und dieses sind die Meister des Laokoon. Man überlege es nur: wären Agesander, Polydorus und Athenodorus so alte Meister, als wofür sie Herr Winkelmann hält; wie unschicklich würde ein Schriftsteller, dem die Präcision des Ausdrucks keine Kleinigkeit ist, wenn er von ihnen auf einmal auf die allerneuesten Meister springen müßte, diesen Sprung mit einem gleicher Gestalt thun?

Doch man wird einwenden, daß sich dieses Similiter nicht auf die Verwandtschaft in Ansehung des Zeitalters, sondern auf einen andern Umstand beziehe, welchen diese in Betrachtung der Zeit so unähnliche Meister mit einander gemein gehabt hätten. Plinius rede nämlich von solchen Künstlern, die in Gemeinschaft gearbeitet, und wegen dieser Gemeinschaft unbekannter geblieben wären, als sie verdienten. Denn da keiner sich die Ehre des gemeinschaftlichen Werks allein anmaßen können, alle aber, die daran Theil gehabt, jederzeit zu nennen zu weitläufig gewesen wäre (quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt): so wären ihre sämmtliche Namen darüber vernachläßigt worden. Dieses sey den Meistern des Laokoons, dieses sey so manchen andern Meistern widerfahren, welche die Kaiser für ihre Paläste beschäftigt hätten.

Ich gebe dieses zu. Aber auch so noch ist es höchst wahrscheinlich, daß Plinius nur von neuern Künstlern sprechen wollen, die in Gemeinschaft gearbeitet. Denn hätte er auch von älteren reden wollen, warum hätte er nur allein der Meister des Laokoons erwähnt? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas und Kalliteles; eines Timokles und Timarchides, oder der Söhne dieses Timarchides, von welchen ein gemeinschaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom war.[1] Herr Winkelmann sagt selbst, daß man von dergleichen ältern Werken, die mehr als einen Vater gehabt,

[1] Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 730.

ein langes Verzeichniß machen könne.[1] Und Plinius sollte sich nur auf die einzigen Agesander, Polydorus und Athenodorus besonnen haben, wenn er sich nicht ausdrücklich nur auf die neuesten Zeiten hätte einschränken wollen?

Wird übrigens eine Vermuthung um so viel wahrscheinlicher, je mehrere und größere Unbegreiflichkeiten sich daraus erklären lassen, so ist es die, daß die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern geblüht haben, gewiß in einem sehr hohen Grade. Denn hätten sie in Griechenland zu den Zeiten, in welche sie Herr Winkelmann setzt, gearbeitet; hätte der Laokoon selbst in Griechenland ehedem gestanden: so müßte das tiefe Stillschweigen, welches die Griechen von einem solchen Werke (opere omnibus et picturæ et statuariæ artis præponendo) beobachtet hätten, äußerst befremden. Es müßte äußerst befremden, wenn so große Meister weiter gar nichts gearbeitet hätten, oder wenn Pausanias von ihren übrigen Werken in ganz Griechenland, eben so wenig wie von dem Laokoon, zu sehen bekommen hätte. In Rom hingegen konnte das größte Meisterstück lange im Verborgenen bleiben, und wenn Laokoon auch bereits unter dem Augustus

Pollio war ein besonderer Freund des Dichters, überlebte den Dichter, und scheint sogar ein eigenes Werk über die Aeneis geschrieben zu haben. Denn wo sonst, als in einem eigenen Werke über dieses Gedicht, können so leicht die einzelnen Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anführt?[1] Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als Laokoon vollkommen angemessen:[2] ut fuit acris vehementiæ sic quoque spectari monumenta sua voluit. Doch da das Cabinet des Pollio zu den Zeiten des Plinius, als Laokoon in dem Palaste des Titus stand, noch ganz unzertrennt an einem besondern Orte beisammen gewesen zu seyn scheint: so möchte diese Muthmaßung von ihrer Wahrscheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum könnte es nicht Titus selbst gethan haben, was wir dem Pollio zuschreiben wollen?

XXVII.

Ich werde in meiner Meinung, daß die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern gearbeitet haben, wenigstens so alt gewiß nicht seyn können, als sie Herr Winkelmann ausgiebt, durch eine kleine Nachricht bestärkt, die er selbst zuerst bekannt macht. Sie ist diese:[3]

„Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der Herr Cardinal „Alexander Albani, im Jahre 1717, in einem großen Gewölbe, „welches im Meere versunken lag, eine Vase entdeckt, welche von „schwarz gräulichem Marmor ist, den man jetzt Bigio nennt, in „welche die Figur eingefügt war; auf derselben befindet sich fol„gende Inschrift:

[1] Ad ver. 7. lib. II. Aeneid. und besonders ad ver. 183. lib. XI. Man dürfte also wohl nicht Unrecht thun, wenn man das Verzeichniß der verlorenen Schriften dieses Mannes mit einem solchen Werke vermehrte.

[2] Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729.

[3] Geschichte der Kunst Th. II. S. 347.

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

„Athanodorus, des Agesanders Sohn aus Rhodus, hat es ge„macht. Wir lernen aus dieser Inschrift, daß Vater und Sohn „am Laokoon gearbeitet haben, und vermuthlich war auch Apol„lodorus (Polydorus) des Agesanders Sohn: denn dieser Atha„nodorus kann kein anderer seyn als der, welchen Plinius nennt. „Es beweist ferner diese Inschrift, daß sich mehr Werke der „Kunst, als nur allein drei, wie Plinius will, gefunden haben, „auf welche die Künstler das Wort: Gemacht, in vollendeter und „bestimmter Zeit gesetzt, nämlich *ἐποίησε*, fecit; er berichtet, „daß die übrigen Künstler aus Bescheidenheit sich in unbestimmter „Zeit ausgedrückt, *ἐποίει*, faciebat."

Darin wird Herr Winkelmann wenig Widerspruch finden, daß der Athanodorus in dieser Inschrift kein anderer als der Athenodorus seyn könne, dessen Plinius unter den Meistern des Laokoons gedenkt. Athanodorus und Athenodorus ist auch völlig ein Name; denn die Rhodier bedienten sich des Dorischen Dialekts. Allein über das, was er sonst daraus folgern will, muß ich

Homers, *Ἀρχέλαος ἐποίησε*? Auf der bekannten Vase zu Gaeta, *Σαλπίων ἐποίησε*? u. s. w.[1]

Herr Winkelmann kann sagen: „Wer weiß dieses besser als „ich? Aber, wird er hinzusetzen, desto schlimmer für den Plinius. „Seinem Vorgeben ist also um so öfter widersprochen; es ist um „so gewisser widerlegt."

Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Winkelmann den Plinius mehr sagen ließe, als er wirklich sagen wollen? Wenn also die angeführten Beispiele, nicht das Vorgeben des Plinius, sondern bloß das Mehrere, welches Herr Winkelmann in dieses Vorgeben hineingetragen, widerlegten? Und so ist es wirklich. Ich muß die ganze Stelle anführen. Plinius will in seiner Zueignungsschrift an den Titus von seinem Werke mit der Bescheidenheit eines Mannes sprechen, der es selbst am besten weiß, wie viel demselben zur Vollkommenheit noch fehle. Er findet ein merkwürdiges Exempel einer solchen Bescheidenheit bei den Griechen, über deren prahlende, viel versprechende Büchertitel (inscriptiones, propter quas vadimonium deseri possit) er sich ein wenig aufgehalten, und sagt:[2] Et ne in totum videar Græcos insectari, ex illis nos velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera, et illa quoque quæ mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse: ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS: tanquam inchoata semper arte et imperfecta: ut contra judiciorum varietates superesset artifici regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum verecundiæ illud est, quod omnia opera tanquam novissima inscripsere, et tamquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta, ILLE FECIT, quæ suis locis reddam: quo apparuit, summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea. Ich bitte auf die Worte des Plinius: pingendi fingendique

[1] Man sehe das Verzeichniß der Aufschriften alter Kunstwerke beim Mar. Gudius (ad Phædri fab. 5. lib. I.) und ziehe zugleich die Berichtigung desselben vom Gronov (Præf. ad Tom. IX. Thesauri Antiqu. Græc.) zu Rathe.

[2] Libr. I. p. 5. Edit. Hard.

conditoribus, aufmerksam zu seyn. Plinius sagt nicht, daß die Gewohnheit, in der unvollendeten Zeit sich zu seinem Werke zu bekennen, allgemein gewesen, daß sie von allen Künstlern, zu allen Zeiten beobachtet worden; er sagt ausdrücklich, daß nur die ersten alten Meister, jene Schöpfer der bildenden Künste, pingendi fingendique conditores, ein Apelles, ein Polyklet und ihre Zeitverwandte diese kluge Bescheidenheit gehabt hätten; und da er diese nur allein nennt, so giebt er stillschweigend, aber deutlich genug zu verstehen, daß ihre Nachfolger, besonders in den spätern Zeiten, mehr Zuversicht auf sich selber geäußert.

Dieses aber angenommen, wie man es annehmen muß, so kann die entdeckte Aufschrift von dem einen der drei Künstler des Laokoons ihre völlige Richtigkeit haben, und es kann demungeachtet wahr seyn, daß, wie Plinius sagt, nur etwa drei Werke vorhanden gewesen, in deren Aufschriften sich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedient; nämlich unter den ältern Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklets, des Nicias, des Lysippus. Aber das kann sodann seine Richtigkeit nicht haben, daß Athenodorus und seine Gehülfen Zeitverwandte des Apelles und Lysippus gewesen sind, zu welchen sie Herr Winkelmann

dem keines dieser drei Werke ist, und der sich dem ungeachtet auf seinen Werken der vollendeten Zeit bedient, zu jenen alten

Werke dieser Art findet Harduin in folgender Stelle: Idem (Divus Augustus) in Curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cujus supra caput tabula bigæ dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulæ admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva ætatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est. (Lib. XXXV. sect. 10.) Hier werden zwei verschiedene Gemälde beschrieben, welche Augustus in dem neuerbauten Rathhause aufstellen lassen. Das zweite ist vom Philochares, das erste vom Nicias. Was von jenem gesagt wird, ist klar und deutlich. Aber bei diesem finden sich Schwierigkeiten. Es stellte die Nemea vor, auf einem Löwen sitzend, einen Palmenzweig in der Hand, neben ihr ein alter Mann mit einem Stabe: cujus supra caput tabula bigæ dependet. Was heißt das? Ueber dessen Haupte eine Tafel hing, worauf ein zweispänniger Wagen gemalt war? Das ist noch der einzige Sinn, den man diesen Worten geben kann. Also war auf das Hauptgemälde noch ein anderes kleineres Gemälde gehangen? Und beide waren von dem Nicias? So muß es Harduin genommen haben. Denn wo wären hier sonst zwei Gemälde des Nicias, da das andere ausdrücklich dem Philochares zugeschrieben wird? Inscripsit Nicias igitur geminæ huic tabulæ suum nomen in hunc modum: *Ο ΝΙΚΙΑΣ ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ*; atque adeo e tribus operibus, quæ absolute fuisse inscripta, ILLE FECIT, indicavit Præfatio ad Titum, duo hæc sunt Niciæ. Ich möchte den Harduin fragen: wenn Nicias nicht den Aoristum, sondern wirklich das Imperfectum gebraucht hätte, Plinius aber hätte bloß bemerken wollen, daß der Meister, anstatt des *γραφειν*, *ἐνκαιειν* gebraucht hätte; würde er in seiner Sprache auch nicht noch alsdann haben sagen müssen: Nicias scripsit se inussisse? Doch ich will hierauf nicht bestehen; es mag wirklich des Plinius Wille gewesen seyn, eines von den Werken, wovon die Rede ist, dadurch anzudeuten. Wer aber wird sich das doppelte Gemälde einreden lassen, deren eines über dem andern gehangen? Ich mir nimmermehr. Die Worte: cujus supra caput tabula bigæ dependet, können also nicht anders als verfälscht seyn. Tabula bigæ, ein Gemälde, worauf ein zweispänniger Wagen gemalt, klingt nicht sehr Plinianisch, wenn auch Plinius schon sonst den Singularem von bigæ

Künstlern nicht gehören, er kann kein Zeitverwandter des Apelles, des Lysippus seyn, sondern er muß in spätere Zeiten gesetzt werden.

Kurz ich glaube, es ließe sich als ein sehr zuverlässiges Kriterium angeben, daß alle Künstler, die das ἐποίησε gebraucht, lange nach den Zeiten Alexanders des Großen, kurz vor oder unter den Kaisern geblüht haben. Von dem Cleomenes ist es unstreitig; von dem Archelaus ist es höchst wahrscheinlich; und

braucht. Und was für ein zweispänniger Wagen? Etwa dergleichen zu den Wettrennen in den Nemeäischen Spielen gebraucht wurden, so daß dieses kleinere Gemälde in Ansehung dessen, was es vorstellte, zu dem Hauptgemälde gehört hätte? Das kann nicht seyn; denn in den Nemeäischen Spielen waren nicht zweispännige, sondern vierspännige Wagen gewöhnlich. (Schmidius in Prol. ad Nemeonicas, p. 2.) Einsmals kam ich auf die Gedanken, daß Plinius anstatt des bigæ vielleicht ein griechisches Wort geschrieben, welches die Abschreiber nicht verstanden; ich meine πτυχίοι. Wir wissen nämlich aus einer Stelle des Antigonus Carystius, beim Zenobius (conf. Gronovius T. IX. Antiquit. Græc. Præf. p. 7), daß die alten Künstler nicht immer ihre Namen auf ihre Werke selbst, sondern auch wohl auf besondere Täfelchen gesetzt,

von dem Salpion kann wenigstens das Gegentheil auf keine Weise erwiesen werden. Und so von den übrigen, den Athenodorus nicht ausgeschlossen.

Herr Winkelmann selbst mag hierüber Richter seyn! Doch protestire ich gleich im Voraus wider den umgekehrten Satz. Wenn alle Künstler, welche ἐποιησε gebraucht, unter die späten gehören, so gehören darum nicht alle, die sich des ἐποιει bedient, unter die ältern. Auch unter den spätern Künstlern können einige diese einem großen Manne so wohl anstehende Bescheidenheit wirklich besessen, und andere sie zu besitzen sich gestellt haben.

XXVIII.

Nach dem Laokoon war ich auf nichts neugieriger, als auf das, was Herr Winkelmann von dem sogenannten Borghesischen Fechter sagen möchte. Ich glaube eine Entdeckung über diese Statue gemacht zu haben, auf die ich mir alles einbilde, was man sich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich besorgte schon, Herr Winkelmann würde mir damit zuvor gekommen seyn. Aber ich finde nichts dergleichen bei ihm, und wenn nunmehr mich etwas mißtrauisch in ihre Richtigkeit machen könnte, so würde es eben das seyn, daß meine Besorgniß nicht eingetroffen.

„Einige, sagt Herr Winkelmann, [1] machen aus dieser Statue „einen Discobolus, das ist, der mit dem Disco, oder mit einer „Scheibe von Metall wirft, und dieses war die Meinung des „berühmten Herrn von Stosch in einem Schreiben an mich, aber „ohne genugsame Betrachtung des Standes, worin dergleichen „Figur will gesetzt seyn. Denn derjenige, welcher etwas werfen „will, muß sich mit dem Leibe hinterwärts zurückziehen, und indem der Wurf geschehen soll, liegt die Kraft auf dem nächsten „Schenkel, und das linke Bein ist müßig; hier aber ist das Gegentheil. Die ganze Figur ist vorwärts geworfen, und ruht „auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts

[1] Gesch. der Kunst. Th. II. S. 394.

„auf das äußerste ausgestreckt. Der rechte Arm ist neu, und „man hat ihm in die Hand ein Stück von einer Lanze gegeben; „auf dem linken Arme sieht man den Riem von dem Schilde, „welchen er gehalten hat. Betrachtet man, daß der Kopf und „die Augen aufwärts gerichtet sind, und daß die Figur sich mit „dem Schilde vor etwas, das von oben herkommt, zu verwahren „scheint, so könnte man diese Statue mit mehrerem Rechte für „eine Vorstellung eines Soldaten halten, welcher sich in einem „gefährlichen Stande besonders verdient gemacht hat; den Fechtern „in Schauspielen ist die Ehre einer Statue unter den Griechen „vermuthlich niemals widerfahren, und dieses Werk scheint älter „als die Einführung der Fechter unter den Griechen zu seyn."

Man kann nicht richtiger urtheilen. Diese Statue ist eben so wenig ein Fechter, als ein Discobolus; es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bei einer gefährlichen Gelegenheit hervorthat. Da Herr Winkelmann aber dieses so glücklich errieth, wie konnte er hier stehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beifallen, der vollkommen in dieser nämlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem sein erkenntliches Vaterland eine Statue voll-

athletæ, ceterique artifices his statibus in statuis ponendis uterentur, in quibus victoriam essent adepti.

Ich weiß es, man wird noch einen Augenblick anstehen, mir Beifall zu geben; aber ich hoffe auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias scheint nicht vollkommen die nämliche zu seyn, in welcher wir die Borghesische Statue erblicken. Die vorgeworfene Lanze, projecta hasta, ist beiden gemein, aber das obnixo genu scuto erklären die Ausleger durch obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum: Chabrias wies seinen Soldaten, wie sie sich mit dem Knie gegen das Schild stemmen und hinter demselben den Feind abwarten sollten, die Statue hingegen hält das Schild hoch. Aber wie, wenn die Ausleger sich irrten? Wie, wenn die Worte obnixo genu scuto nicht zusammen gehörten, und man obnixo genu besonders, und scuto besonders, oder mit dem darauf folgenden projectaque hasta zusammen lesen müßte? Man mache ein einziges Komma, und die Gleichheit ist nunmehr so vollkommen, als möglich. Die Statue ist ein Soldat, qui obnixo genu, [1] scuto projectaque hasta impetum hostis excipit; sie zeigt was Chabrias that, und ist die Statue des Chabrias. Daß das Komma wirklich fehle, beweist das dem projecta angehängte que, welches, wenn obnixo genu scuto zusammen gehörten, überflüssig seyn würde, wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglassen.

Mit dem hohen Alter, welches dieser Statue sonach zukäme, stimmt die Form der Buchstaben in der darauf befindlichen Aufschrift des Meisters vollkommen überein, und Herr Winkelmann selbst hat aus derselben geschlossen, daß es die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom sey, auf welchen sich der Meister angegeben hat. Seinem scharfsichtigen Blicke überlasse ich es,

[1] So sagt Statius obnixa pectora (Thebaid. lib. VI. v. 863.)

— — — — rumpunt obnixa furentes
Pectora.

welches der alte Glossator des Barths durch summa vi contra nitentia erklärt. So sagt Ovid (Halievt. v. 11.) obnixa fronte, wenn er von der Meerbramse (Scaro) spricht, die sich nicht mit dem Kopfe, sondern mit dem Schwanze durch die Reusen zu arbeiten sucht:

Non audet radiis obnixa occurrere fronte.

ob er sonst in Ansehung der Kunst etwas daran bemerkt, welches mit meiner Meinung streiten könnte. Sollte er sie seines Beifalls würdigen, so dürfte ich mich schmeicheln, ein besseres Exempel gegeben zu haben, wie glücklich sich die classischen Schriftsteller durch die alten Kunstwerke, und diese hinwiederum aus jenen aufklären lassen, als in dem ganzen Folianten des Spence zu finden ist.

XXIX.

Bei der unermeßlichen Belesenheit, bei den ausgebreitetsten feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen sich Herr Winkelmann an sein Werk machte, hat er mit der edeln Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptsache verwandten, und was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichsam vorsetzlichen Nachlässigkeit behandelten, oder gänzlich der ersten der besten fremden Hand überließen.

Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein jeder hätte vermeiden können. Sie stoßen bei der ersten flüchtigen Lectüre auf, und wenn man sie anmerken darf, so muß es nur in der Absicht geschehen, um gewisse Leute,

richter in einem Widerspruche, der ganz ohne Grund ist. Es ist falsch, daß Longin so etwas jemals gesagt hat. Er sagt etwas ähnliches von der Beredtsamkeit und Dichtkunst, aber keineswegs von der Dichtkunst und Malerei. *Ὡς δ᾽ ἑτερον τι ἡ ῥητορικη φαντασια βουλεται, και ἑτερον ἡ παρα ποιηταις, ουκ ἀν λαθοι σε,* schreibt er an seinen Terentian;[1] *οὐδ᾽ ὁτι της μεν ἐν ποιησει τελος ἐςιν ἐκπληξις, της δ᾽ ἐν λογοις ἐναργεια.* Und wiederum: *Ου μην ἀλλα τα μεν παρα τοις ποιηταις μυθικωτεραν ἐχει την ὑπερεκπτωσιν, και παντῃ το πιστον ὑπεραιρουσαν· της δε ῥητορικης φαντασιας, καλλιςον ἀει το εμπρακτον και ἐναληθες.* Nur Junius schiebt, anstatt der Beredtsamkeit, die Malerei hier unter, und bei ihm war es, nicht bei dem Longin, wo Herr Winkelmann gelesen hatte:[2] Præsertim cum Poeticæ phantasiæ finis sit *ἐκπληξις*, Pictoriæ vero, *ἐναργεια. Και τα μεν παρα τοις ποιηταις*, ut loquitur idem Longinus, u. s. w. Sehr wohl, Longins Worte, aber nicht Longins Sinn!

Mit folgender Anmerkung muß es ihm eben so gegangen seyn: „Alle Handlungen, sagt er,[3] und Stellungen der griechi„schen Figuren, die mit dem Charakter der Weisheit nicht be„zeichnet, sondern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen „in einen Fehler, den die alten Künstler Parenthyrsus nann„ten." Die alten Künstler? Das dürfte nur aus dem Junius zu erweisen seyn. Denn Parenthyrsus war ein rhetorisches Kunstwort, und vielleicht, wie die Stelle des Longins zu verstehen zu geben scheint, auch nur dem einzigen Theodor eigen.[4] *Τουτῳ παρακειται τριτον τι κακιας ειδος ἐν τοις παθητικοις, ὁπερ ὁ Θεοδωρος παρενθυρσον ἐκαλει· ἐςι δε παθος ἀκαιρον και κενον, ἐνθα μη δει παθους· ἡ ἀμετρον, ἐνθα μετριον δει.* Ja ich zweifle sogar, ob sich überhaupt dieses Wort in die Malerei übertragen läßt. Denn in der Beredtsamkeit und Poesie giebt es ein Pathos, das so hoch

[1] *Περι Ὑψους, τμημα ιδ᾽.* Edit. T. Fabri. p. 36. 39.
[2] De Pictura Vet. lib. I. cap. 4. p. 33.
[3] Von der Nachahmung der griech. Werke &c. S. 23.
[4] *Τμημα β.*

getrieben werden kann als möglich, ohne Parenthyrsus zu werden, und nur das höchste Pathos an der unrechten Stelle ist Parenthyrsus. In der Malerei aber würde das höchste Pathos allezeit Parenthyrsus seyn, wenn es auch durch die Umstände der Person, die es äußert, noch sowohl entschuldigt werden könnte.

Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrichtigkeiten in der Geschichte der Kunst bloß daher entstanden seyn, weil Herr Winkelmann in der Geschwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen selbst zu Rathe ziehen wollen. Z. E. Wenn er durch Beispiele zeigen will, daß bei den Griechen alles Vorzügliche in allerlei Kunst und Arbeit besonders geschätzt worden, und der beste Arbeiter in der geringsten Sache zur Verewigung seines Namens gelangen können: so führt er unter andern auch dieses an:[1] „Wir wissen den Namen eines Arbeiters von „sehr richtigen Wagen, oder Wageschaalen, er hieß Parthenius." Herr Winkelmann muß die Worte des Juvenals, auf die er sich deßfalls beruft, Lances Parthenio factas, nur in dem Catalog des Junius gelesen haben. Denn hätte er den Juvenal selbst nachgesehen, so würde er sich nicht von der Zweideutigkeit des Wortes lanx haben verführen lassen, sondern sogleich aus dem Zusammenhange erkannt haben, daß der Dichter nicht Wagen oder Wageschaalen, sondern Teller und Schüsseln meine. Juvenal rühmt nämlich den Catullus, daß er es bei einem gefährlichen Sturme zur See wie der Biber gemacht, welcher sich die Geilen abbeißt, um das Leben davon zu bringen, daß er seine kostbarsten Sachen ins Meer werfen lassen, um nicht mit sammt dem

was will Juvenal anders sagen, als daß Catull sein ganzes silbernes Eßgeschirr, unter welchen sich auch Teller von getriebener Arbeit des Parthenius befanden, ins Meer werfen lassen. Parthenius, sagt der alte Scholiast, cælatoris nomen. Wenn aber Grangäus in seinen Anmerkungen zu diesem Namen hinzusetzt: sculptor, de quo Plinius, so muß er dieses wohl nur auf gutes Glück hingeschrieben haben; denn Plinius gedenkt keines Künstlers dieses Namens.

„Ja, fährt Herr Winkelmann fort, es hat sich der Name „des Sattlers, wie wir ihn nennen würden, erhalten, der den „Schild des Ajax von Leder machte.“ Aber auch dieses kann er nicht daher genommen haben, wohin er seine Leser verweist, aus dem Leben des Homers, vom Herodotus. Denn hier werden zwar die Zeilen aus der Iliade angeführt, in welchen der Dichter diesem Lederarbeiter den Namen Tychius beilegt; es wird aber auch zugleich ausdrücklich gesagt, daß eigentlich ein Lederarbeiter von des Homers Bekanntschaft so geheißen, dem er durch Einschaltung seines Namens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit bezeigen wollen: [1] *Απεδωκε δε χαριν και Τυχιῳ τῳ σκυτει, ὁς ἐδεξατο ἀυτον ἐν τῳ Νεῳ τειχει, προσελθοντα προς το σκυτειον ἐν τοις ἐπεσι καταζευξας ἐν τῃ Ιλιαδι τοισδε.*

Αιας δ' ἐγγυθεν ἠλθε, φερων σακος ἠυτε πυργον,
Χαλκεον, ἑπταβοειον· ὁ ὁι Τυχιος καμε τευχων
Σκυτοτομων ὀχ' ἀριςος, Ὑλῃ ἐνι ὀικια ναιων.

Es ist also gerade das Gegentheil von dem, was uns Herr Winkelmann versichern will; der Name des Sattlers, welcher das Schild des Ajax gemacht hatte, war schon zu des Homers Zeiten so vergessen, daß der Dichter die Freiheit hatte, einen ganz fremden Namen dafür unterzuschieben.

Verschiedene andere kleine Fehler sind bloße Fehler des Gedächtnisses, oder betreffen Dinge, die er nur als beiläufige Erläuterungen anbringt. Z. E.

[1] Herodotus de Vita Homeri, p. 756. Edit. Wessel.

Es war Herkules und nicht Bacchus, von welchem sich Parrhasius rühmte, daß er ihm in der Gestalt erschienen sey, in welcher er ihn gemalt. [1]

Tauriscus war nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien. [2]

Die Antigone ist nicht die erste Tragödie des Sophokles. [3]

[1] Gesch. der Kunst Th. I. S. 176. Plinius lib. XXXV. sect. 36. Athenæus lib. XII. p. 543.

[2] Gesch. der Kunst Th. II. S. 353. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729. l. 17.

[3] Gesch. der Kunst Th. II. S. 328. „Er führte die Antigone, sein erstes Trauerspiel, im dritten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias auf.“ Die Zeit ist ungefähr richtig, aber daß dieses erste Trauerspiel die Antigone gewesen sey, das ist ganz unrichtig. Samuel Petit, den Herr Winkelmann in der Note anführt, hat dieses auch gar nicht gesagt; sondern die Antigone ausdrücklich in das dritte Jahr der vierundachtzigsten Olympias gesetzt. Sophokles ging das Jahr darauf mit dem Perikles nach Samos, und das Jahr dieser Expedition kann zuverlässig bestimmt werden. Ich zeige in meinem Leben des Sophokles, aus der Vergleichung mit einer Stelle des ältern Plinius, daß das erste Trauer-

Doch ich enthalte mich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. Tadelsucht könnte es zwar nicht scheinen; aber wer meine Hochachtung für den Herrn Winkelmann kennt, dürfte es für Krokylegmus halten.

...undsiebzigste Olympias fällt also der Triptolemus des Sophokles, und da in eben diese Olympias, und zwar, wie ich beweise, in das letzte Jahr derselben auch das erste Trauerspiel desselben fällt: so ist der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerspiele eines sind. Ich zeige zugleich eben daselbst, daß Petit die ganze Hälfte des Capitels seiner Miscellaneorum (XVIII. lib. III. eben dasselbe, welches Herr Winkelmann anführt) sich hätte ersparen können. Es ist unnöthig in der Stelle des Plutarchs, die er daselbst verbessern will, den Archon Aphepsion in Demotion oder ἀνεψιος zu verwandeln. Er hätte aus dem dritten Jahr der siebenundsiebzigsten Olympias nur in das vierte derselben gehen dürfen, und er würde gefunden haben, daß der Archon dieses Jahres von den alten Schriftstellern eben so oft, wo nicht noch öfter, Aphepsion, als Phädon genannt wird. Phädon nennt ihn Diodorus Siculus, Dionysius Halicarnasseus und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundel'schen Marmor, Apollodorus, und der diesen anführt, Diogenes Laertius. Plutarchus aber nennt ihn auf beide Weise; im Leben des Theseus Phädon, und in dem Leben des Cimons Aphepsion. Es ist also wahrscheinlich, wie Palmerius vermuthet, Aphepsionem et Phædonem Archontas fuisse eponymos; scilicet uno in magistratu mortuo, suffectus fuit alter. (Exercit. p. 452.) — Vom Sophokles, erinnere ich noch gelegentlich, hatte Herr Winkelmann auch schon in seiner ersten Schrift von der Nachahmung der griechischen Kunstwerke (S. 8.) eine Unrichtigkeit einfließen lassen. „Die schönsten jungen Leute tanzten unbekleidet auf dem Theater, und Sophokles, der große Sophokles, war „der erste, der in seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bürgern gab." Auf dem Theater hat Sophokles nie nackend getanzt; sondern um die Tropäen nach dem salaminischen Siege, und auch nur nach einigen nackend, nach andern aber bekleidet (Athen. lib. I. p. m. 20.). Sophokles war nämlich unter den Knaben, die man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte; und hier auf dieser Insel war es, wo es damals der tragischen Muse, alle ihre drei Lieblinge in einer vorbildenden Gradation zu versammeln, beliebte. Der kühne Aeschylus half siegen; der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen, und Euripides ward an eben dem Tage des Sieges, auf eben der glücklichen Insel, geboren.



Die Erziehung

des

Menschengeschlechts.

Hæc omnia inde esse in quibusdam vera, unde in quibusdam falsa sunt. *Augustinus.*

Herausgegeben von Gotthold Ephraim Lessing.

1780.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Lessing nennt sich nur den Herausgeber der hundert Paragraphen über die Erziehung des Menschengeschlechts, die 1780 herauskamen, von denen aber die ersten dreiundfünfzig schon 1777 im vierten Beitrage zur Geschichte und Literatur aus den Schätzen der Wolfenbüttler Bibliothek abgedruckt wurden. An den jüngeren Reimarus schrieb er am 6. April 1778 in Bezug auf diese dreiundfünfzig Paragraphen, sie seien von einem guten Freunde, der sich gern allerlei Hypothesen und Systeme mache, um das Vergnügen zu haben, sie wieder einzureißen. Diese Hypothese würde nun freilich das Ziel gewaltig verrücken, auf welches sein Ungenannter (der ältere Reimarus) im Anschlage gewesen. Aber was thue das? Jeder möge sagen, was ihm Wahrheit dünke, und die Wahrheit selbst möge Gott empfohlen sein. An seinen Bruder schreibt er am 25. Februar 1780, er habe seinem Verleger die Erziehung des Menschengeschlechts zum Drucke geschickt, und könne das Ding (ein Ausdruck, mit dem er eigne ihm wichtige Arbeiten, wie die Emilia Galotti und andere zu bezeichnen pflegt) vollends in die Welt schicken, da er es nie für seine Arbeit erkennen werde, und Mehrere nach dem ganzen Plane doch begierig seien.

Auf diese Daten hin sind die Angaben Thaers, als sei die 'Erziehung' sein Werk und Lessing nur der Herausgeber, von Körte und Thaers Tochter geltend zu machen gesucht, von Guhrauer aber als unbegründet abgewiesen worden, da Lessing die Anerkennung nur ablehne, seine Urheberschaft aber nicht leugne, und da auch der wesentliche Punkt der Sätze jedenfalls Lessing, nicht Thaer gehöre. Dieser wesentliche Punkt ist die Ansicht, daß in der zur Erziehung des Menschengeschlechts dienenden Reihe von Offenbarungen die christliche nicht die höchste und letzte Stufe, sondern eben nur eine Stufe mehr sei.

Da nun die ersten dreiundfünfzig Paragraphen die erziehenden Offenbarungen, von denen keine dem Menschengeschlechte etwas gibt, worauf die menschliche Vernunft, sich selbst überlassen, nicht auch kommen würde, sondern jede die wichtigsten dieser Dinge nur früher gab und gibt, bis zu dem Punkte geführt werden, wo Christus kommt, konnte dieser Theil, der im Grunde nichts ist, als ein ausgeführtes Gleichniß zwischen Erziehung des Einzelnen und Offenbarung als Erziehung der Menschheit, sehr wohl 'von einem guten Freunde' kommen, als den Lessing Thaer durch Leisewitz hatte kennen lernen. Die

übrigen Paragraphen, in denen dann der Gedanke auch hinsichtlich des Christenthums geltend gemacht wird, könnten sehr wohl von Lessing hinzugefügt und der Entwurf der früheren von ihm redigiert sein. Ob das nun wirklich so sich verhält, oder nicht, ist im Grunde sehr gleichgültig, da das Wesentliche des Ganzen erst im Schlusse liegt und dieser dem ersten Theile erst eine Bedeutung gibt, die er an sich nicht hätte. Daß aber die Annahme, auch die christliche Offenbarung sei nur eine Durchgangsstufe, Lessings eigenste Ansicht war, zeigt der Vergleich mit Nathan dem Weisen, der auch in seinem eigentlichen Kerne eine höhere Offenbarung als Erziehungsmoment des Menschengeschlechts voraussieht, als die christliche. Was Lessing im Nathan dichterisch der Phantasie und dem Gemüthe nahe zu bringen suchte, das rückte er in der Reihe von Sätzen über die Erziehung des Menschengeschlechts durch Offenbarungsstufen, d. h. Erziehung aus sich selbst, der Vernunft näher. — Seine Aeußerung gegen den jüngeren Reimarus, daß der 'gute Freund' das Ziel des 'Ungenannten' sehr verrücken würde, hatte allerdings Grund, da er die Reihe der Stufen mit Christus schloß, also das Christenthum in einem dem 'Ungenannten' durchaus zuwiderlaufendem Sinne nahm. Den Einreißer der Hypothese des guten Freundes kündigte Lessing aber gleichzeitig schon an, und da nicht alles, was das Ganze enthielt, nothwendig nur von Lessing herrühren konnte, durfte er wohl sagen, er werde das 'Ding', dessen erster Theil ihn zum zweiten ver-

Vorbericht des Herausgebers.

Ich habe die erste Hälfte dieses Aufsatzes in meinen Beiträgen bekannt gemacht. Jetzt bin ich im Stande, das Uebrige nachfolgen zu lassen.

Der Verfasser hat sich darin auf einen Hügel gestellt, von welchem er etwas mehr, als den vorgeschriebenen Weg seines heutigen Tages, zu übersehen glaubt.

Aber er ruft keinen eilfertigen Wanderer, der nur das Nachtlager bald zu erreichen wünscht, von seinem Pfade. Er verlangt nicht, daß die Aussicht, die ihn entzückt, auch jedes andere Auge entzücken müsse.

Und so, dächte ich, könnte man ihn ja wohl stehen und staunen lassen, wo er steht und staunt!

Wenn er aus der unermeßlichen Ferne, die ein sanftes Abendroth seinem Blicke weder ganz verhüllt noch ganz entdeckt, nun gar einen Fingerzeig mitbrächte, um den ich oft verlegen gewesen!

Ich meine diesen. — Warum wollen wir in allen positiven Religionen nicht lieber weiter nichts, als den Gang erblicken, nach welchem sich der menschliche Verstand jedes Orts einzig und allein entwickeln können, und noch ferner entwickeln soll, als über eine derselben entweder lächeln, oder zürnen? Diesen unsern Hohn, diesen unsern Unwillen, verdiente in der besten Welt nichts, und nur die Religionen sollen ihn verdienen? Gott hätte seine Hand bei allem im Spiele, nur bei unsern Irrthümern nicht?

Die Erziehung des Menschengeschlechts.

§. 1.

Was die Erziehung bei dem einzelnen Menschen ist, ist die Offenbarung bei dem ganzen Menschengeschlechte.

§. 2.

Erziehung ist Offenbarung, die dem einzelnen Menschen geschieht: und Offenbarung ist Erziehung, die dem Menschengeschlechte geschehen ist und noch geschieht.

§. 3.

Ob die Erziehung, aus diesem Gesichtspuncte zu betrachten, in der Pädagogik Nutzen haben kann, will ich hier nicht untersuchen. Aber in der Theologie kann es gewiß sehr großen Nutzen haben und viele Schwierigkeiten heben, wenn man sich die Offenbarung als eine Erziehung des Menschengeschlechts vorstellt.

§. 4.

Erziehung giebt dem Menschen nichts, was er nicht auch aus sich selbst haben könnte: sie giebt ihm das, was er aus sich selber haben könnte, nur geschwinder und leichter. Also

Unermeßlichen in mehrere Ermeßlichere, und gab jedem dieser Theile ein Merkzeichen.

§. 7.

So entstand natürlicher Weise Vielgötterei und Abgötterei. Und wer weiß, wie viele Millionen Jahre sich die menschliche Vernunft noch in diesen Irrwegen würde herumgetrieben haben, ungeachtet überall und zu allen Zeiten einzelne Menschen erkannten, daß es Irrwege waren, wenn es Gott nicht gefallen hätte, ihr durch einen neuen Stoß eine bessere Richtung zu geben.

§. 8.

Da er aber einem jeden einzelnen Menschen sich nicht mehr offenbaren konnte, noch wollte: so wählte er sich ein einzelnes Volk zu seiner besonderen Erziehung; und eben das ungeschliffenste, das verwildertste, um mit ihm ganz von vorne anfangen zu können.

§. 9.

Dieß war das israelitische Volk, von welchem man gar nicht einmal weiß, was es für einen Gottesdienst in Aegypten hatte. Denn an dem Gottesdienste der Aegyptier durften so verachtete Sklaven nicht Theil nehmen: und der Gott seiner Väter war ihm gänzlich unbekannt geworden.

§. 10.

Vielleicht, daß ihm die Aegyptier allen Gott, alle Götter ausdrücklich untersagt hatten, es in den Glauben gestürzt hatten, es habe gar keinen Gott, gar keine Götter; Gott, Götter haben, sey nur ein Vorrecht der besseren Aegyptier, und das, um es mit so viel größerem Anscheine von Billigkeit tyrannisiren zu dürfen. — Machen Christen es mit ihren Sklaven noch jetzt viel anders? —

§. 11.

Diesem rohen Volke also ließ sich Gott Anfangs bloß als den Gott seiner Väter ankündigen, um es nur erst mit der Idee eines auch ihm zustehenden Gottes bekannt und vertraut zu machen.

§. 12.

Durch die Wunder, mit welchen er es aus Aegypten führte

und in Canaan einsetzte, bezeugte er sich ihm gleich darauf als einen Gott, der mächtiger sey, als irgend ein anderer Gott.

§. 13.

Und indem er fortfuhr, sich ihm als den mächtigsten von allen zu bezeugen — welches doch nur einer seyn kann, — gewöhnte er es allmählig zu dem Begriffe des Einigen.

§. 14.

Aber wie weit war dieser Begriff des Einigen noch unter dem wahren transcendentalen Begriffe des Einigen, welchen die Vernunft so spät erst aus dem Begriffe des Unendlichen mit Sicherheit schließen lernen!

§. 15.

Zu dem wahren Begriffe des Einigen — wenn sich ihm auch schon die Besseren des Volks mehr oder weniger näherten — konnte sich doch das Volk lange nicht erheben: und dieses war die einzige wahre Ursache, warum es so oft seinen Einigen Gott verließ, und den Einigen, d. i. Mächtigsten, in irgend einem andern Gotte eines andern Volks zu finden glaubte.

§. 16.

Ein Volk aber, das so roh, so ungeschickt zu abgezogenen

§. 18.

Allein wozu, wird man fragen, diese Erziehung eines so rohen Volkes, eines Volkes, mit welchem Gott so ganz von vorne anfangen mußte? Ich antworte: um in der Folge der Zeit einzelne Glieder desselben so viel sicherer zu Erziehern aller übrigen Völker brauchen zu können. Er erzog in ihm die künftigen Erzieher des Menschengeschlechts. Das wurden Juden, das konnten nur Juden werden, nur Männer aus einem so erzogenen Volke.

§. 19.

Denn weiter. Als das Kind unter Schlägen und Liebkosungen aufgewachsen und nun zu Jahren des Verstandes gekommen war, stieß es der Vater auf einmal in die Fremde; und hier erkannte es auf einmal das Gute, das es in seines Vaters Hause gehabt und nicht erkannt hatte.

§. 20.

Während daß Gott sein erwähltes Volk durch alle Staffeln einer kindischer Erziehung führte, waren die andern Völker des Erdbodens bei dem Lichte der Vernunft ihren Weg fortgegangen. Die meisten derselben waren weit hinter dem erwählten Volke zurückgeblieben, nur einige waren ihm zuvorgekommen. Und auch das geschieht bei Kindern, die man für sich aufwachsen läßt; viele bleiben ganz roh; einige bilden sich zum Erstaunen selbst.

§. 21.

Wie aber diese glücklicheren Einige nichts gegen den Nutzen und die Nothwendigkeit der Erziehung beweisen, so beweisen die wenigen heidnischen Völker, die selbst in der Erkenntniß Gottes vor dem erwählten Volke noch bis jetzt einen Vorsprung zu haben schienen, nichts gegen die Offenbarung. Das Kind der Erziehung fängt mit langsamen aber sichern Schritten an; es holt manches glücklicher organisirte Kind der Natur spät ein; aber es holt es doch ein, und ist alsdann nie wieder von ihm einzuholen.

§. 22.

Auf gleiche Weise. Daß, — die Lehre von der Einheit Gottes bei Seite gesetzt, welche in den Büchern des Alten Testaments sich findet und sich nicht findet — daß, sage ich, wenigstens die Lehre von der Unsterblichkeit der Seele und die

damit verbundene Lehre von Strafe und Belohnung in einem künftigen Leben darin völlig fremd sind, beweist eben so wenig wider den göttlichen Ursprung dieser Bücher. Es kann dem ungeachtet mit allen darin enthaltenen Wundern und Prophezeiungen seine gute Richtigkeit haben. Denn laßt uns setzen, jene Lehren würden nicht allein darin vermißt, jene Lehren wären auch sogar nicht einmal wahr; laßt uns setzen, es wäre wirklich für die Menschen in diesem Leben alles aus: wäre darum das Daseyn Gottes minder erwiesen? stünde es darum Gott minder frei, würde es darum Gott minder ziemen, sich der zeitlichen Schicksale irgend eines Volks aus diesem vergänglichen Geschlechte unmittelbar anzunehmen? Die Wunder, die er für die Juden that, die Prophezeiungen, die er durch sie aufzeichnen ließ, waren ja nicht bloß für die wenigen sterblichen Juden, zu deren Zeiten sie geschahen und aufgezeichnet wurden: er hatte seine Absichten damit auf das ganze jüdische Volk, auf das ganze Menschengeschlecht, die hier auf Erden vielleicht ewig dauern sollen, wenn schon jeder einzelne Jude, jeder einzelne Mensch auf immer dahin stirbt.

§. 23.

Noch einmal. Der Mangel jener Lehren in den Schriften des Alten Testaments beweist wider ihre Göttlichkeit nichts. Moses war doch von Gott gesandt, obschon die Sanction seines Gesetzes sich nur auf dieses Leben erstreckte. Denn warum weiter? Er war ja nur an das israelitische Volk, an das damalige israelitische Volk gesandt, und sein Auftrag war den Kenntnissen,

welchem Gott einen jeden einzelnen Juden gerade so glücklich oder unglücklich gemacht habe, als es dessen Gehorsam oder Ungehorsam gegen das Gesetz verdiente. Dieses Wunder habe den Mangel jener Lehren, ohne welche kein Staat bestehen könne, ersetzt, und eine solche Ersetzung eben beweise, was jener Mangel auf den ersten Anblick zu verneinen scheine.

§. 25.

Wie gut war es, daß Warburton dieses anhaltende Wunder, in welches er das Wesentliche der israelitischen Theokratie setzte, durch nichts erhärten, durch nichts wahrscheinlich machen konnte. Denn hätte er das gekonnt; wahrlich — alsdann erst hätte er die Schwierigkeit unauflöslich gemacht. — Mir wenigstens. — Denn was die Göttlichkeit der Sendung Mosis wieder herstellen sollte, würde an der Sache selbst zweifelhaft gemacht haben, die Gott zwar damals nicht mittheilen, aber doch gewiß auch nicht erschweren wollte.

§. 26.

Ich erkläre mich an dem Gegenbilde der Offenbarung. Ein Elementarbuch für Kinder darf gar wohl dieses oder jenes wichtige Stück der Wissenschaft oder Kunst, die es vorträgt, mit Stillschweigen übergehen, von dem der Pädagog urtheilte, daß es den Fähigkeiten der Kinder, für die er schrieb, noch nicht angemessen sey. Aber es darf schlechterdings nichts enthalten, was den Kindern den Weg zu den zurückbehaltenen wichtigen Stücken versperre oder verlege. Vielmehr müssen ihnen alle Zugänge zu denselben sorgfältig offen gelassen werden; und sie nur von einem einzigen dieser Zugänge ableiten, oder verursachen, daß sie denselben später betreten, würde allein die Unvollständigkeit des Elementarbuchs zu einem wesentlichen Fehler desselben machen.

§. 27.

Also auch konnten in den Schriften des Alten Testaments, in diesen Elementarbüchern für das rohe und im Denken ungeübte israelitische Volk, die Lehren von der Unsterblichkeit der Seele und künftigen Vergeltung gar wohl mangeln; aber enthalten durften sie schlechterdings nichts, was das Volk, für das sie geschrieben waren, auf dem Wege zu dieser großen Wahrheit auch

nur verspätet hätte. Und was hätte es, wenig zu sagen, mehr dahin verspätet, als wenn jene wunderbare Vergeltung in diesem Leben darin wäre versprochen, und von dem wäre versprochen worden, der nichts verspricht, was er nicht hält?

§. 28.

Denn wenn schon aus der ungleichen Austheilung der Güter dieses Lebens, bei der auf Tugend und Laster so wenig Rücksicht genommen zu seyn scheint, eben nicht der strengste Beweis für die Unsterblichkeit der Seele und für ein anderes Leben, in welchem jener Knoten sich auflöse, zu führen: so ist doch wohl gewiß, daß der menschliche Verstand ohne jenen Knoten noch lange nicht — und vielleicht auch nie — auf bessere und strengere Beweise gekommen wäre. Denn was sollte ihn antreiben können, diese besseren Beweise zu suchen? Die bloße Neugierde?

§. 29.

Der und jener Israelite mochte freilich wohl die göttlichen Versprechungen und Androhungen, die sich auf den gesammten Staat bezogen, auf jedes einzelne Glied desselben erstrecken, und in dem festen Glauben stehen, daß wer fromm sey, auch glücklich seyn müsse, und wer unglücklich sey oder werde, die Strafe seiner Missethat trage, welche sich sofort wieder in Segen verkehre, sobald er von seiner Missethat ablasse. — Ein solcher scheint den Hiob geschrieben zu haben; denn der Plan desselben ist ganz in diesem Geiste. —

§. 30.

fühlte, und wenn er dieses Leben verwünschte, so gern auf jedes andere Leben Verzicht that?

§. 3.

Weit weniger verschlug es, daß der und jener Israelite die Unsterblichkeit der Seele und künftige Vergeltung, weil sich das Gesetz nicht darauf bezog, gerade zu und ausdrücklich läugnete. Das Läugnen eines Einzelnen — wäre es auch ein Salomo gewesen — hielt den Fortgang des gemeinen Verstandes nicht auf, und war an und für sich selbst schon ein Beweis, daß das Volk nun einen großen Schritt der Wahrheit näher gekommen war. Denn Einzelne läugnen nur, was Mehrere in Ueberlegung ziehen; und in Ueberlegung ziehen, warum man sich vorher ganz und gar nicht bekümmerte, ist der halbe Weg zur Erkenntniß.

§. 32.

Laßt uns auch bekennen, daß es ein heroischer Gehorsam ist, die Gesetze Gottes beobachten, bloß weil es Gottes Gesetze sind, und nicht, weil er die Beobachter derselben hier und dort zu belohnen verheißen hat; sie beobachten, ob man schon an der künftigen Belohnung ganz verzweifelt, und der zeitlichen auch nicht so ganz gewiß ist.

§. 33.

Ein Volk, in diesem heroischen Gehorsame gegen Gott erzogen, sollte es nicht bestimmt, sollte es nicht vor allen andern fähig seyn, ganz besondere göttliche Absichten auszuführen? — Laßt den Soldaten, der seinem Führer blinden Gehorsam leistet, nun auch von der Klugheit seines Führers überzeugt werden, und sagt, was dieser Führer mit ihm auszuführen sich nicht unterstehen darf? —

§. 34.

Noch hatte das jüdische Volk in seinem Jehova mehr den Mächtigsten, als den Weisesten aller Götter verehrt; noch hatte es ihn als einen eifrigen Gott mehr gefürchtet, als geliebt: auch dieses zum Beweise, daß die Begriffe, die es von seinem höchsten, einigen Gott hatte, nicht eben die rechten Begriffe waren, die wir von Gott haben müssen. Doch nun war die Zeit da, daß diese seine Begriffe erweitert, veredelt, berichtigt werden sollten, wozu sich Gott eines ganz natürlichen Mittels bediente,

eines besseren, richtigeren Maaßstabes, nach welchem es ihn zu schätzen Gelegenheit bekam.

§. 35.

Anstatt daß es ihn bisher nur gegen die armseligen Götzen der kleinen benachbarten rohen Völkerschaften geschätzt hatte, mit welchen es in beständiger Eifersucht lebte, fing es in der Gefangenschaft unter dem weisen Perser an, ihn gegen das Wesen aller Wesen zu messen, wie das eine geübtere Vernunft erkannte und verehrte.

§. 36.

Die Offenbarung hatte seine Vernunft geleitet, und nun erhellte die Vernunft auf einmal seine Offenbarung.

§. 37.

Das war der erste wechselseitige Dienst, den beide einander leisteten; und dem Urheber beider ist ein solcher gegenseitiger Einfluß so wenig unanständig, daß ohne ihn eines von beiden überflüssig seyn würde.

§. 38.

Das in die Fremde geschickte Kind sah andere Kinder, die

Wunder, daß sie vor den Augen des Cyrus mit einem Gottesdienste Gnade fanden, den er zwar noch weit unter dem reinen Sabeismus, aber doch auch weit über die groben Abgöttereien zu seyn erkannte, die sich dafür des verlassenen Landes der Juden bemächtigt hatten?

§. 40.

So erleuchtet über ihre eigenen unerkannten Schätze kamen sie zurück, und wurden ein ganz anderes Volk, dessen erste Sorge es war, diese Erleuchtung unter sich dauerhaft zu machen. Bald war an Abfall und Abgötterei unter ihm nicht mehr zu denken. Denn man kann einem Nationalgott wohl untreu werden, aber nie Gott, so bald man ihn einmal erkannt hat.

§. 41.

Die Gottesgelehrten haben diese gänzliche Veränderung des jüdischen Volks verschiedentlich zu erklären gesucht; und Einer, der die Unzulänglichkeit aller dieser verschiedenen Erklärungen sehr wohl gezeigt hat, wollte endlich „die augenscheinliche Erfüllung der über die babylonische Gefangenschaft und die Wiederherstellung aus derselben ausgesprochenen und aufgeschriebenen „Weissagungen" für die wahre Ursache derselben angeben. Aber auch diese Ursache kann nur in so fern die wahre seyn, als sie die nun erst veredelten Begriffe von Gott voraus setzt. Die Juden mußten nun erst erkannt haben, daß Wunderthun und das Künftige vorhersagen nur Gott zukomme, welches beides sie sonst auch den falschen Götzen beigelegt hatten, wodurch eben Wunder und Weissagungen bisher nur einen so schwachen, vergänglichen Eindruck auf sie gemacht hatten.

§. 42.

Ohne Zweifel waren die Juden unter den Chaldäern und Persern auch mit der Lehre von der Unsterblichkeit der Seele bekannter geworden. Vertrauter mit ihr wurden sie in den Schulen der griechischen Philosophen in Aegypten.

§. 43.

Doch da es mit dieser Lehre in Ansehung ihrer heiligen Schriften die Bewandtniß nicht hatte, die es mit der Lehre von der Einheit und den Eigenschaften Gottes gehabt hatte; da jene von dem sinnlichen Volke darin war gröblich übersehen worden,

diese aber gesucht seyn wollte; da auf diese noch Vorübungen nöthig gewesen waren, und also nur Anspielungen und Fingerzeige Statt gehabt hatten: so konnte der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele natürlicher Weise nie der Glaube des gesammten Volks werden. Er war und blieb nur der Glaube einer gewissen Sekte desselben.

§. 44.

Eine Vorübung auf die Lehre von der Unsterblichkeit der Seele nenne ich z. E. die göttliche Androhung, die Missethat des Vaters an seinen Kindern bis ins dritte und vierte Glied zu strafen. Dieß gewöhnte die Väter in Gedanken mit ihren spätesten Nachkommen zu leben, und das Unglück, welches sie über diese Unschuldige gebracht hatten, voraus zu fühlen.

§. 45.

Eine Anspielung nenne ich, was bloß die Neugierde reizen und eine Frage veranlassen sollte. Als die oft vorkommende Redensart: „zu seinen Vätern versammelt werden," für sterben.

§. 46.

Einen Fingerzeig nenne ich, was schon irgend einen Keim enthält, aus welchem sich die noch zurückgehaltene Wahrheit entwickeln läßt. Dergleichen war Christi Schluß aus der Benennung Gott Abrahams, Isaacs und Jacobs. Dieser Fingerzeig scheint mir allerdings in einen strengen Beweis ausgebildet werden zu können.

§. 47.

Zu solchen Vorübungen, Anspielungen, Fingerzeigen besteht



der mancherlei Sprachen, in der Geschichte vom Thurmbau zu Babel u. s. w.

§. 49.

2) den Styl — bald plan und einfältig, bald poetisch, durchaus voll Tautologieen, aber solchen, die den Scharfsinn üben, indem sie bald etwas anderes zu sagen scheinen, und doch das nämliche sagen, bald das nämliche zu sagen scheinen, und im Grunde etwas anderes bedeuten oder bedeuten können: —

§. 50.

Und ihr habt alle gute Eigenschaften eines Elementarbuchs sowohl für Kinder, als für ein kindisches Volk.

§. 51.

Aber jedes Elementarbuch ist nur für ein gewisses Alter. Das ihm entwachsene Kind länger, als die Meinung gewesen, dabei zu verweilen, ist schädlich. Denn um dieses auf eine nur einigermaßen nützliche Art thun zu können, muß man mehr hineinlegen, als darin liegt, mehr hineintragen, als es fassen kann. Man muß der Anspielungen und Fingerzeige zu viel suchen und machen, die Allegorien zu genau ausschütteln, die Beispiele zu umständlich deuten, die Worte zu stark pressen. Das giebt dem Kinde einen kleinlichen, schiefen, spitzfindigen Verstand; das macht es geheimnißreich, abergläubisch, voll Verachtung gegen alles Faßliche und Leichte.

§. 52.

Die nämliche Weise, wie die Rabbinen ihre heiligen Bücher behandelten! Der nämliche Charakter, den sie dem Geiste ihres Volks dadurch ertheilten!

§. 53.

Ein besserer Pädagog muß kommen und dem Kinde das erschöpfte Elementarbuch aus den Händen reißen. — Christus kam.

§. 54.

Der Theil des Menschengeschlechts, den Gott in Einen Erziehungsplan hatte fassen wollen — Er hatte aber nur denjenigen in Einen fassen wollen, der durch Sprache, durch Handlung, durch Regierung, durch andere natürliche und politische Verhältnisse in sich bereits verbunden war — war zu dem zweiten großen Schritte der Erziehung reif.

§. 55.

Das ist: dieser Theil des Menschengeschlechts war in der Ausübung seiner Vernunft so weit gekommen, daß er zu seinen moralischen Handlungen edlere, würdigere Bewegungsgründe bedurfte und brauchen konnte, als zeitliche Belohnung und Strafen waren, die ihn bisher geleitet hatten. Das Kind wird Knabe. Leckerei und Spielwerk weicht der aufkeimenden Begierde, eben so frei, eben so geehrt, eben so glücklich zu werden, als es sein älteres Geschwister sieht.

§. 56.

Schon längst waren die Bessern von jenem Theile des Menschengeschlechts gewohnt, sich durch einen Schatten solcher edlern Bewegungsgründe regieren zu lassen. Um nach diesem Leben auch nur in dem Andenken seiner Mitbürger fortzuleben, that der Grieche und Römer alles.

§. 57.

Es war Zeit, daß ein anderes wahres nach diesem Leben zu gewärtigendes Leben Einfluß auf seine Handlungen gewönne.

§. 58.

Und so ward Christus der erste zuverlässige, praktische

§. 61.

Und dieses wenigstens lehrte Christus zuerst. Denn ob es gleich bei manchen Völkern auch schon vor ihm eingeführter Glaube war, daß böse Handlungen noch in jenem Leben bestraft würden: so waren es doch nur solche, die der bürgerlichen Gesellschaft Nachtheil brachten, und daher auch schon in der bürgerlichen Gesellschaft ihre Strafe hatten. Eine innere Reinigkeit des Herzens in Hinsicht auf ein anderes Leben zu empfehlen, war ihm allein vorbehalten.

§. 62.

Seine Jünger haben diese Lehre getreulich fortgepflanzt. Und wenn sie auch kein ander Verdienst hätten, als daß sie einer Wahrheit, die Christus nur allein für die Juden bestimmt zu haben schien, einen allgemeinern Umlauf unter mehreren Völkern verschafft hätten: so wären sie schon darum unter die Pfleger und Wohlthäter des Menschengeschlechts zu rechnen.

§. 63.

Daß sie aber diese Eine große Lehre noch mit andern Lehren versetzten, deren Wahrheit weniger einleuchtend, deren Nutzen weniger erheblich war, wie konnte das anders seyn? Laßt uns sie darum nicht schelten, sondern vielmehr mit Ernst untersuchen, ob nicht selbst diese beigemischten Lehren ein neuer Richtungsstoß für die menschliche Vernunft geworden.

§. 64.

Wenigstens ist es schon aus der Erfahrung klar, daß die neutestamentlichen Schriften, in welchen sich diese Lehren nach einiger Zeit aufbewahrt fanden, das zweite bessere Elementarbuch für das Menschengeschlecht abgegeben haben, und noch abgeben.

§. 65.

Sie haben seit siebzehnhundert Jahren den menschlichen Verstand mehr als alle andere Bücher beschäftigt, mehr als alle andere Bücher erleuchtet, sollte es auch nur durch das Licht seyn, welches der menschliche Verstand selbst hineintrug.

§. 66.

Unmöglich hätte irgend ein ander Buch unter so verschiedenen Völkern so allgemein bekannt werden können, und unstreitig hat das, daß so ganz ungleiche Denkungsarten sich mit diesem näm-

lichen Buche beschäftigten, den menschlichen Verstand mehr fortgeholfen, als wenn jedes Volk für sich besonders sein eigenes Elementarbuch gehabt hätte.

§. 67.

Auch war es höchst nöthig, daß jedes Volk dieses Buch eine Zeit lang für das Non plus ultra seiner Erkenntnisse halten mußte. Denn dafür muß auch der Knabe sein Elementarbuch fürs erste ansehen, damit die Ungeduld, nur fertig zu werden, ihn nicht zu Dingen fortreißt, zu welchen er noch keinen Grund gelegt hat.

§. 68.

Und was noch jetzt höchst wichtig ist: — Hüte dich, du fähigeres Individuum, der du an dem letzten Blatte dieses Elementarbuches stampfest und glühest, hüte dich, es deine schwächere Mitschüler merken zu lassen, was du witterst, oder schon zu sehen beginnst.

§. 69.

Bis sie dir nach sind, diese schwächeren Mitschüler, — kehre lieber noch einmal selbst in dieses Elementarbuch zurück, und untersuche, ob das, was du nur für Wendungen der Methode,

von der Unsterblichkeit der Seele, auch des Neuen Testaments entbehren zu können anfangen: könnten in diesem nicht noch mehr dergleichen Wahrheiten vorgespiegelt werden, die wir als Offenbarungen so lange anstaunen sollen, bis sie die Vernunft aus ihren andern ausgemachten Wahrheiten herleiten und mit ihnen verbinden lernen?

§. 73.

Z. E. die Lehre von der Dreieinigkeit. — Wie, wenn diese Lehre den menschlichen Verstand, nach unendlichen Verirrungen rechts und links, nur endlich auf den Weg bringen sollte, zu erkennen, daß Gott in dem Verstande, in welchem endliche Dinge eins sind, unmöglich eins seyn könne, daß auch seine Einheit eine transcendentale Einheit seyn müsse, welche eine Art von Mehrheit nicht ausschließt? — Muß Gott wenigstens nicht die vollständigste Vorstellung von sich selbst haben? d. i. eine Vorstellung, in der sich alles befindet, was in ihm selbst ist. Würde sich aber alles in ihr finden, was in ihm selbst ist, wenn auch von seiner nothwendigen Wirklichkeit, so wie von seinen übrigen Eigenschaften sich bloß eine Vorstellung, sich bloß eine Möglichkeit fände? Diese Möglichkeit erschöpft das Wesen seiner übrigen Eigenschaften: aber auch seiner nothwendigen Wirklichkeit? Mich dünkt nicht. — Folglich kann entweder Gott gar keine vollständige Vorstellung von sich selbst haben, oder diese vollständige Vorstellung ist eben so nothwendig wirklich, als er es selbst ist ꝛc. — Freilich ist das Bild von mir im Spiegel nichts als eine leere Vorstellung von mir, weil es nur das von mir hat, wovon Lichtstrahlen auf seine Fläche fallen. Aber wenn denn nun dieses Bild alles, alles ohne Ausnahme hätte, was ich selbst habe, würde es sodann auch noch eine leere Vorstellung, oder nicht vielmehr eine wahre Verdopplung meines Selbst seyn? — Wenn ich eine ähnliche Verdopplung in Gott zu erkennen glaube, so irre ich mich vielleicht nicht so wohl, als daß die Sprache meinen Begriffen unterliegt; und so viel bleibt doch immer unwidersprechlich, daß diejenigen, welche die Idee davon populär machen wollen, sich schwerlich faßlicher und schicklicher hätten ausdrücken können, als durch die Benennung eines Sohnes, den Gott von Ewigkeit zeugt.

§. 74.

Und die Lehre von der Erbsünde. — Wie, wenn uns endlich alles überführte, daß der Mensch auf der ersten und niedrigsten Stufe seiner Menschheit schlechterdings so Herr seiner Handlungen nicht sey, daß er moralischen Gesetzen folgen könne?

§. 75.

Und die Lehre von der Genugthuung des Sohnes. — Wie, wenn uns endlich alles nöthigte, anzunehmen, daß Gott, ungeachtet jener ursprünglichen Unvermögenheit des Menschen, ihm dennoch moralische Gesetze lieber geben, und ihm alle Uebertretungen, in Rücksicht auf seinen Sohn, d. i. in Rücksicht auf den selbstständigen Umfang aller seiner Vollkommenheiten, gegen den und in dem jede Unvollkommenheit des Einzelnen verschwindet, lieber verzeihen wollen, als daß er sie ihm nicht geben, und ihn von aller moralischen Glückseligkeit ausschließen wollen, die sich ohne moralische Gesetze nicht denken läßt?

§. 76.

Man wende nicht ein, daß dergleichen Vernünfteleien über die Geheimnisse der Religion untersagt sind. — Das Wort Geheimniß bedeutete in den ersten Zeiten des Christenthums ganz

geleitet werden können, auf welche die menschliche Vernunft von selbst nimmermehr gekommen wäre?

§. 78.

Es ist nicht wahr, daß Speculationen über diese Dinge jemals Unheil gestiftet und der bürgerlichen Gesellschaft nachtheilig geworden. — Nicht den Speculationen: dem Unsinne, der Tyrannei, diesen Speculationen zu steuern; Menschen, die ihre eigenen hatten, nicht ihre eigenen zu gönnen, ist dieser Vorwurf zu machen.

§. 79.

Vielmehr sind dergleichen Speculationen — mögen sie im Einzelnen doch ausfallen, wie sie wollen — unstreitig die schicklichsten Uebungen des menschlichen Verstandes überhaupt, so lange das menschliche Herz überhaupt höchstens nur vermögend ist, die Tugend wegen ihrer ewigen glückseligen Folgen zu lieben.

§. 80.

Denn bei dieser Eigennützigkeit des menschlichen Herzens, auch den Verstand nur allein an dem üben wollen, was unsere körperlichen Bedürfnisse betrifft, würde ihn mehr stumpfen als wetzen heißen. Er will schlechterdings an geistigen Gegenständen geübt seyn, wenn er zu seiner völligen Aufklärung gelangen, und diejenige Reinigkeit des Herzens hervorbringen soll, die uns die Tugend um ihrer selbst willen zu lieben fähig macht.

§. 81.

Oder soll das menschliche Geschlecht auf diese höchste Stufen der Aufklärung und Reinigkeit nie kommen? Nie?

§. 82.

Nie? — Laß mich diese Lästerung nicht denken, Allgütiger! — Die Erziehung hat ihr Ziel, bei dem Geschlechte nicht weniger als bei dem Einzelnen. Was erzogen wird, wird zu Etwas erzogen.

§. 83.

Die schmeichelnden Aussichten, die man dem Jünglinge eröffnet, die Ehre, der Wohlstand, die man ihm vorspiegelt, was sind sie mehr, als Mittel, ihn zum Manne zu erziehen, der auch dann, wenn diese Aussichten der Ehre und des Wohlstandes wegfallen, seine Pflicht zu thun vermögend sey.

§. 84.

Darauf zweckte die menschliche Erziehung ab, und die göttliche reichte dahin nicht? Was der Kunst mit dem Einzelnen gelingt, sollte der Natur nicht auch mit dem Ganzen gelingen? Lästerung! Lästerung!

§. 85.

Nein, sie wird kommen, sie wird gewiß kommen, die Zeit der Vollendung, da der Mensch, je überzeugter sein Verstand einer immer bessern Zukunft sich fühlt, von dieser Zukunft gleichwohl Bewegungsgründe zu seinen Handlungen zu erborgen nicht nöthig haben wird, da er das Gute thun wird, weil es das Gute ist, nicht weil willkürliche Belohnungen darauf gesetzt sind, die seinen flatterhaften Blick ehedem bloß heften und stärken sollten, die innern bessern Belohnungen desselben zu erkennen.

§. 86.

Sie wird gewiß kommen, die Zeit eines neuen ewigen Evangeliums, die uns selbst in den Elementarbüchern des Neuen Bundes versprochen wird.

§. 87.

§. 90.

Und eben das machte sie zu Schwärmern. Der Schwärmer thut oft sehr richtige Blicke in die Zukunft, aber er kann diese Zukunft nur nicht erwarten. Er wünscht diese Zukunft beschleunigt, und wünscht, daß sie durch ihn beschleunigt werde. Wozu sich die Natur Jahrtausende Zeit nimmt, soll in dem Augenblicke seines Daseyns reifen. Denn was hat er davon, wenn das, was er für das Bessere erkennt, nicht noch bei seinen Lebzeiten das Bessere wird? Kömmt er wieder? Glaubt er wieder zu kommen? — Sonderbar, daß diese Schwärmerei allein unter den Schwärmern nicht mehr Mode werden will!

§. 91.

Geh deinen unmerklichen Schritt, ewige Vorsehung! Nur laß mich dieser Unmerklichkeit wegen an dir nicht verzweifeln! — Laß mich an dir nicht verzweifeln, wenn selbst deine Schritte mir scheinen sollten, zurück zu gehen! — Es ist nicht wahr, daß die kürzeste Linie immer die gerade ist.

§. 92.

Du hast auf deinem ewigen Wege so viel mitzunehmen, so viel Seitenschritte zu thun! — Und wie? wenn es nun gar so gut als ausgemacht wäre, daß das große langsame Rad, welches das Geschlecht seiner Vollkommenheit näher bringt, nur durch kleinere schnellere Räder in Bewegung gesetzt würde, deren jedes sein Einzelnes eben dahin liefert?

§. 93.

Nicht anders! Eben die Bahn, auf welcher das Geschlecht zu seiner Vollkommenheit gelangt, muß jeder einzelne Mensch (der früher, der später) erst durchlaufen haben. — „In einem und „eben demselben Leben durchlaufen haben? Kann er in eben „demselben Leben ein sinnlicher Jude und ein geistiger Christ ge„wesen seyn? Kann er in eben demselben Leben beide überholt „haben?"

§. 94.

Das wohl nun nicht! — Aber warum könnte jeder einzelne Mensch auch nicht mehr als einmal auf dieser Welt vorhanden gewesen seyn?

§. 95.

Ist diese Hypothese darum so lächerlich, weil
ist? weil der menschliche Verstand, ehe ihn die S
Schule zerstreut und geschwächt hatte, sogleich dara

§. 96.

Warum könnte auch Ich nicht hier bereits ei
Schritte zu meiner Vervollkommnung gethan haben
zeitliche Strafen und Belohnungen den Menschen bri

§. 97.

Und warum nicht ein andermal alle die, wel
uns die Aussichten in ewige Belohnungen so mächt

§. 98.

Warum sollte ich nicht so oft wiederkommen,
Kenntnisse, neue Fertigkeiten zu erlangen geschickt
ich auf Einmal so viel weg, daß es der Mühe wied
etwa nicht lohnet?

§. 99.

Darum nicht? — Oder, weil ich es vergesse,
da gewesen? Wohl mir, daß ich das vergesse. Di
meiner vorigen Zustände würde mir nur einen schlec

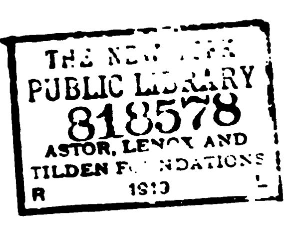
Lessing's Werke.

Sechster Band.

Leipzig.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung.

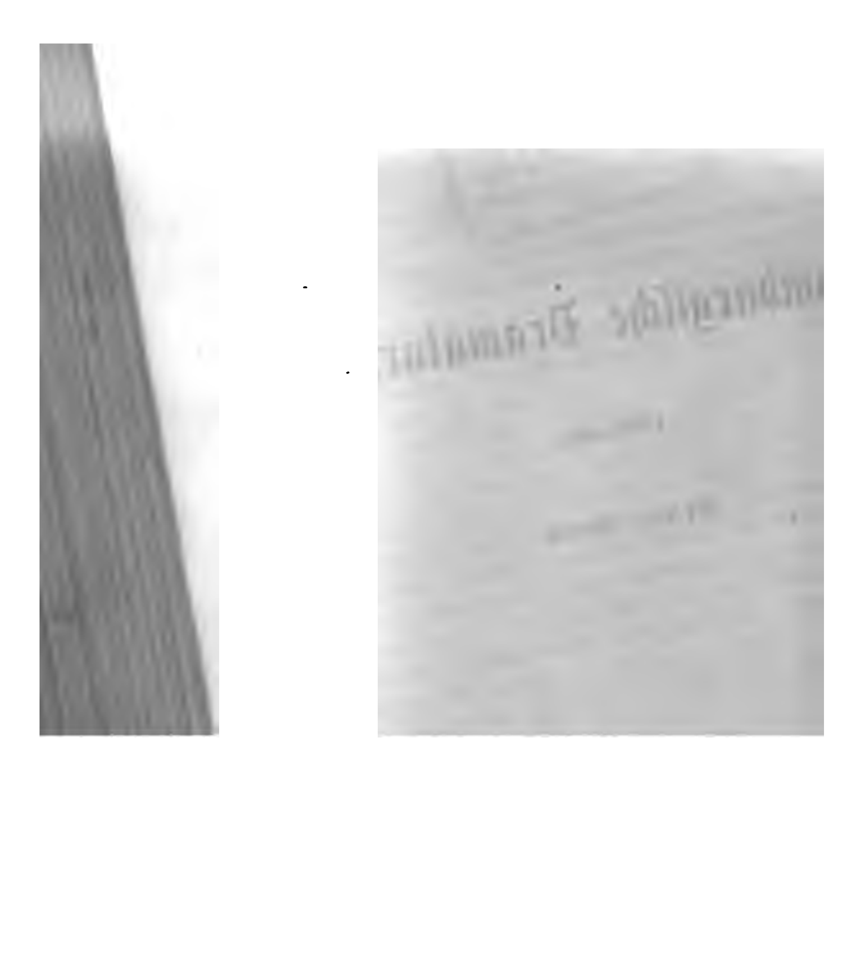
1866.



Hamburgische Dramaturgie.

1767—69.

Erster Band.



Lessings Verbindung mit der unglücklichen Hamburgischen Theaterunternehmung veranlaßte ihn zur Abfassung der Dramaturgie, die in einzelnen Stücken, jedes zu einem halben Bogen, ausgegeben und die Vorstellungen des neuen Nationaltheaters, sowohl in Rücksicht der Stücke, als auch in Bezug auf die Darstellung, schrittweise und Abend für Abend begleiten sollte. Anfangs gieng die Sache nach Wunsch, bald aber traten Störungen ein; die Schauspieler wollten auch nicht verblümt getadelt sein, und der Nachdruck in Leipzig und Hamburg bemächtigte sich des Blattes. Dem ersten Bedenken, dem der Schauspieler, ließ sich leicht abhelfen; Lessing schwieg ganz über die edle Gesellschaft, die nicht wußte, welcher Vorzug es für sie sein werde, von Lessing erwähnt zu sein. Dem Nachdrucke, der freilich Lessings Interesse nicht unmittelbar gefährdete, war schwerer zu begegnen. Die Einstellung der wöchentlichen Lieferungen schwächte die Theilnahme und die langsame Nachlieferung ganzer Reihen von Nummern, deren letzte (83—104) im Mai 1768 hätten erscheinen müssen, aber erst ein Jahr später herauskamen, verwandelte die Zeitschrift in ein Buch, an das man andre Anforderungen macht und das sich selbst andre Aufgaben stellt, als ein Blatt. Daher die ungleiche Behandlung zu Anfang und am Schlusse. Während dort, wenn auch ausführliche, doch sich immer unmittelbar an das Stück haltende Beurtheilungen geboten wurden, verwandelten sich hier die Beurtheilungen zu selbstständigen Abhandlungen, die mit den kritisierten Stücken nur losen Zusammenhang hatten. Die Dramaturgie war in diesem Sinne kein Blatt für ihre Zeit, aber ein Buch für alle Zeiten, denen es um das Muster einer stets fortschreitenden productiven Kritik zu thun ist.

Lessing hatte sich schon frühe von den Einwirkungen der französischen Bühne zu befreien gesucht, selbst da schon, als er denselben, wie in dem jungen Gelehrten, noch erlag. Er hatte geschätzt, was alle Zeitgenossen mit ihm schätzten, die lieben Franzosen, den großen Voltaire, dessen Geschmack der Geschmack der Welt war; aber er hatte doch schon nach englischen Antrieben ein bürgerliches Trauerspiel, von dem die Franzosen damals noch kein Beispiel aufzeigen konnten; er hatte ein deutsches Lustspiel geschaffen und konnte, als er die Hamburgische Dramaturgie begann, die lieben mustergültigen Franzosen weder sonderlich mehr lieben, noch ihre Leistungen für Muster ansehen, da er sich inzwischen

auch in den fremden Literaturen der neueren Zeit mehr umgesehen und vor allen Dingen die Alten und ihren Kunstphilosophen genauer hatte kennen lernen und in der Debatte mit den gepriesenen Meistern Frankreichs immer vertrauter mit dem Aristoteles wurde. Es ist interessant zu beobachten, wie er beim Beginn der Dramaturgie, im guten Glauben, daß die tragische Bühne Frankreichs wirklich auf den s. g. Regeln des Aristoteles, von denen ihre Vorreden und Abhandlungen voll waren, beruhe, mit großer Behutsamkeit an die Beurtheilung dieser Producte geht, und wie er dann allmählich hinter das große Geheimniß kommt und nun immer herzhafter und lustiger auf die Dichter und ihre Werke los geht, bis er sich gar nicht mehr darum kümmert und sich lieber mit dem Aristoteles selbst, als mit seinen mißverstehenden Schülern in Frankreich befaßt. Da wird der große Voltaire noch ganz höflich bei der Semiramis darauf aufmerksam gemacht, daß die Dinge, welche er als Vorzüge der französischen vor der griechischen Bühne nenne, ohne Einfluß auf das Wesentliche des Trauerspiels seien, Schönheiten, welche die einfältige Größe der Alten verachtet habe. Zwar wird das Gespenst, das in der Semiramis bei hellem Tage in großer Versammlung auftritt, so lächerlich gefunden, wie der Geist im Hamlet in der Stille der Mitternacht schrecklich und haarsträubend (eine Empfindung, die damals noch allgemein war). Da wird die Zaire, die ein Kritiker von der Liebe dictiert genannt hatte, vom Gesichtspunkt aus, daß es nur die Galanterie gewesen sei, beurtheilt. Aber mitten in der Kritik über Voltaires Merope geht Lessing die Entdeckung auf, daß die Regeln der Einheit des Orts und der Zeit, der beständigen Anwesenheit von Personen auf der Bühne und der Motivierung des Auf- und Abtretens

Kaum riß Corneille ihr Theater ein wenig aus der Barbarei, so glaubten sie es der Vollkommenheit schon ganz nahe. Racine schien ihnen die letzte Hand angelegt zu haben; und hierauf war gar nicht mehr die Frage, die es zwar auch nie gewesen, ob der tragische Dichter noch pathetischer, noch rührender sein könne als Corneille und Racine, sondern dies ward für unmöglich angenommen, und alle Beeiferung der nachfolgenden Dichter mußte sich darauf einschränken, dem einen oder dem andern so ähnlich zu werden als möglich. Hundert Jahre haben sie sich selbst, und zum Theil ihre Nachbarn mit, hintergangen, und nun komme einer und sage ihnen das und höre, was sie antworten. Von beiden aber ist es Corneille, welcher den meisten Schaden gestiftet und auf ihre tragischen Dichter den verderblichsten Einfluß geübt hat. Denn Racine hat nur durch seine Muster verführt: Corneille aber durch seine Muster und Lehren zugleich. Diese letzteren besonders, von der ganzen Nation, einen Hedelin, einen Dacier abgerechnet, als Orakelsprüche angenommen, von allen nachherigen Dichtern befolgt, haben — er getraut es sich, Stück für Stück zu beweisen — nichts anderes, als das kahlste, wässrigste, untragischste Zeug hervorbringen können. Und nun vergleicht er die Regeln, die Corneille aus dem Aristoteles gezogen, mit denen des Griechen selbst, diese Milderungen, diese günstigen Deutungen, Entkräftungen und Verstümmlungen, alle nur deshalb gemacht, um nicht viele Stücke, die auf der französischen Bühne Beifall gefunden, verwerfen zu müssen. Wenn Aristoteles Mitleid und Furcht durch die Tragödie erregt wissen will, so stimmt ihm Corneille bei, nur daß er nicht beide zugleich, sondern einmal Furcht und ein andermal Mitleid für genügend hält. Aristoteles verlangt die Erregung der Furcht und des Mitleids durch eine und dieselbe Person, Corneille ist schon zufrieden, wenn verschiedene Personen jene Empfindungen hervorbringen. Aristoteles will, daß durch Mitleid und Furcht, welche die Tragödie erweckt, unser Mitleid und unsere Furcht, und was diesen anhängig, gereinigt werden; Corneille weiß davon nichts, und bildet sich ein, Aristoteles habe sagen wollen, die Tragödie erwecke unser Mitleid, um unsre Furcht zu erwecken, um durch diese Furcht die Leidenschaften in uns zu reinigen, durch die sich der bemitleidete Gegenstand sein Unglück zugezogen. Und da die Franzosen dem Corneille diese aristotelischen Sätze nach seiner Verdrehung nachsprachen und danach dichteten, sind nicht allein seine, sondern alle französischen Tragödien solche geworden, die keine wahre Tragödien sind. Denn die aristotelische Theorie stand für Lessing felsenfest als richtig da, und um desto fester, da er im Studium derselben Aufschlüsse für ihre Erklärung und innre Harmonie gefunden, die allen Erklärern fremd geblieben waren.

Wenn Lessing auf der einen Seite die Autorität der Franzosen durch Zurückgehen auf die wahren Regeln des Alterthums und durch die feinste Zergliederung einer Semiramis, einer Zaire, eines Essex und besonders der Merope und der Rodogune völlig zerstörte, obgleich das Publikum in Hamburg, wie aus dem Schlusse der Dramaturgie gefolgert werden muß, wenig damit übereinstimmte, so suchte er auch auf der andern Seite durch eine comparative Analyse, z. B. des Essex bei den Franzosen, Engländern und Spaniern, die historische Auffassung der dramatischen Literatur anzubahnen, wobei ihn jedoch immer wieder die aus dem Alterthum entnommenen Gesetze leiteten. Selbst bei der Erwähnung Shakespeares konnte er den Aristoteles nicht vergessen. Er nennt ihn neben Sophokles und Euripides, die, wie er, selten mit den wesentlichsten Forderungen des Aristoteles im Widerspruche seien. Aber eine genauere Kunde Shakespeares, wie sie durch hingebendes Studium des Originales allein erworben werden kann, scheint er nicht gehabt zu haben. Er bemerkt im Allgemeinen, daß auf die geringsten von Shakespeares Schönheiten ein Stempel gedrückt sei, der sie gleich der ganzen Welt bemerkbar mache; er nennt den Othello ein Lehrbuch der Leidenschaft der Eifersucht; er kennt nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen: Romeo und Julie von Shakespeare; er lobt ihn mit Wielands Worten im Agathon (Stück 69); er kennt den Hamlet, dessen Schauspielerregeln er erwähnt, und aus dem er den

Ankündigung.

Es wird sich leicht errathen lassen, daß die neue Verwaltung des hiesigen Theaters die Veranlassung des gegenwärtigen Blattes ist.

Der Endzweck desselben soll den guten Absichten entsprechen, welche man den Männern, die sich dieser Verwaltung unterziehen wollen, nicht anders als beimessen kann. Sie haben sich selbst hinlänglich darüber erklärt, und ihre Aeußerungen sind, sowohl hier, als auswärts, von dem feinern Theile des Publicums mit dem Beifalle aufgenommen worden, den jede freiwillige Beförderung des allgemeinen Besten verdient, und zu unsern Zeiten sich versprechen darf.

Freilich giebt es immer und überall Leute, die, weil sie sich selbst am besten kennen, bei jedem guten Unternehmen nichts als Nebenabsichten erblicken. Man könnte ihnen diese Beruhigung ihrer selbst gern gönnen; aber, wenn die vermeinten Nebenabsichten sie wider die Sache selbst aufbringen; wenn ihr hämischer Neid, um jene zu vereiteln, auch diese scheitern zu lassen bemüht ist: so müssen sie wissen, daß sie die verachtungswürdigsten Glieder der menschlichen Gesellschaft sind.

Glücklich der Ort, wo diese Elenden den Ton nicht angeben; wo die größere Anzahl wohlgesinnter Bürger sie in den Schranken der Ehrerbietung hält, und nicht verstattet, daß das Bessere des Ganzen ein Raub ihrer Kabalen, und patriotische Absichten ein Vorwurf ihres spöttischen Aberwitzes werden!

So glücklich sey Hamburg in allem, woran seinem Wohlstande und seiner Freiheit gelegen: denn es verdient, so glücklich zu seyn!

Als Schlegel, zur Aufnahme des dänischen Theaters — (ein

deutscher Dichter des dänischen Theaters!) — Vorschläge that, von welchen es Deutschland noch lange zum Vorwurfe gereichen wird, daß ihm keine Gelegenheit gemacht worden, sie zur Aufnahme des unsrigen zu thun: war dieses der erste und vornehmste, „daß man den Schauspielern selbst die Sorge nicht überlassen „müsse, für ihren Verlust und Gewinnst zu arbeiten.“ [1] Die Principalschaft unter ihnen hat eine freie Kunst zu einem Handwerke herabgesetzt, welches der Meister mehrentheils desto nachlässiger und eigennütziger treiben läßt, je gewissere Kunden, je mehrere Abnehmer ihm Nothdurft oder Luxus versprechen.

Wenn hier also bis jetzt auch weiter noch nichts geschehen wäre, als daß eine Gesellschaft von Freunden der Bühne Hand an das Werk gelegt, und nach einem gemeinnützigen Plane arbeiten zu lassen, sich verbunden hätte: so wäre dennoch, bloß dadurch, schon viel gewonnen. Denn aus dieser ersten Veränderung können, auch bei einer nur mäßigen Begünstigung des Publicums, leicht und geschwind alle andere Verbesserungen erwachsen, deren unser Theater bedarf.

An Fleiß und Kosten wird sicherlich nichts gespart werden: ob es an Geschmack und Einsicht fehlen dürfte, muß die Zeit

mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann.

Der Stufen sind viel, die eine werdende Bühne bis zum Gipfel der Vollkommenheit zu durchsteigen hat; aber eine verderbte Bühne ist von dieser Höhe, natürlicher Weise, noch weiter entfernt; und ich fürchte sehr, daß die deutsche mehr dieses als jenes ist.

Alles kann folglich nicht auf einmal geschehen. Doch was man nicht wachsen sieht, findet man nach einiger Zeit gewachsen. Der Langsamste, der sein Ziel nur nicht aus den Augen verliert, geht noch immer geschwinder, als der ohne Ziel herum irrt.

Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten, und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers, hier thun wird. Die Wahl der Stücke ist keine Kleinigkeit: aber Wahl setzt Menge voraus; und wenn nicht immer Meisterstücke aufgeführt werden sollten, so sieht man wohl, woran die Schuld liegt. Indeß ist es gut, wenn das Mittelmäßige für nichts mehr ausgegeben wird, als es ist; und der unbefriedigte Zuschauer wenigstens daran urtheilen lernt. Einem Menschen von gesundem Verstande, wenn man ihm Geschmack beibringen will, braucht man es nur auseinander zu setzen, warum ihm etwas nicht gefallen hat. Gewisse mittelmäßige Stücke müssen auch schon darum beibehalten werden, weil sie gewisse vorzügliche Rollen haben, in welchen der oder jener Acteur seine ganze Stärke zeigen kann. So verwirft man nicht gleich eine musikalische Komposition, weil der Text dazu elend ist.

Die größte Feinheit eines dramatischen Richters zeigt sich darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Mißvergnügens unfehlbar zu unterscheiden weiß, was und wie viel davon auf die Rechnung des Dichters, oder des Schauspielers zu setzen sey. Den einen um etwas tadeln, was der andere versehen hat, heißt beide verderben. Jenem wird der Muth benommen, und dieser wird sicher gemacht.

Besonders darf es der Schauspieler verlangen, daß man hierin die größte Strenge und Unparteilichkeit beobachte. Die Rechtfertigung des Dichters kann jederzeit angetreten werden;

sein Werk bleibt da, und kann uns immer wieder vor die Augen gelegt werden. Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes rauscht gleich schnell vorbei; und nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers mehr Ursache, als er selbst, warum das eine oder das andere einen lebhaftern Eindruck auf jenen gemacht hat.

Eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge, ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme sind Dinge, die sich nicht wohl mit Worten ausdrücken lassen. Doch sind es auch weder die einzigen noch größten Vollkommenheiten des Schauspielers. Schätzbare Gaben der Natur sind zu seinem Berufe sehr nöthig, aber noch lange nicht seinen Beruf erfüllend! Er muß überall mit dem Dichter denken; er muß da, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren ist, für ihn denken.

Man hat allen Grund, häufige Beispiele hiervon sich von unsern Schauspielern zu versprechen. — Doch ich will die Erwartung des Publicums nicht höher stimmen. Beide schaden sich selbst: der zu viel verspricht, und der zu viel erwartet.

Heute geschieht die Eröffnung der Bühne. Sie wird viel

; und Sophronia ist das Werk eines jungen Dichters,
unvollendet hinterlassenes Werk. Cronegk starb aller=
unsere Bühne zu früh; aber eigentlich gründet sich sein
hr auf das, was er, nach dem Urtheile seiner Freunde,
e noch hätte leisten können, als was er wirklich geleistet
welcher dramatische Dichter, aus allen Zeiten und
hätte in seinem sechsundzwanzigsten Jahre sterben
hne die Kritik über seine wahren Talente nicht eben so
zu lassen?
Stoff ist die bekannte Episode beim Tasso. Eine kleine
rzählung in ein rührendes Drama umzuschaffen, ist so
. Zwar kostet es wenig Mühe, neue Verwickelungen
n, und einzelne Empfindungen in Scenen auszudehnen.
verhüten wissen, daß diese neue Verwickelungen weder
sse schwächen, noch der Wahrscheinlichkeit Eintrag thun;
em Gesichtspunkte des Erzählers in den wahren Stand=
eden Person versetzen können; die Leidenschaften nicht
, sondern vor den Augen des Zuschauers entstehen,
Sprung, in einer so illusorischen Stetigkeit wachsen
daß dieser sympathisiren muß, er mag wollen oder
ist es, was dazu nöthig ist; was das Genie,
u wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, thut,
der bloß witzige Kopf nachzumachen, vergebens sich

scheint, in seinem Olint und Sophronia, den Virgil
Nisus und Euryalus vor Augen gehabt zu haben. So
in diesen die Stärke der Freundschaft geschildert hatte,
so in jenen die Stärke der Liebe schildern. Dort war
nöthiger Diensteifer, der die Probe der Freundschaft
: hier ist es die Religion, welche der Liebe Gelegenheit
in aller ihrer Kraft zu zeigen. Aber die Religion,
dem Tasso nur das Mittel ist, wodurch er die Liebe
zeigt, ist in Cronegks Bearbeitung das Hauptwerk
Er wollte den Triumph dieser in den Triumph jener
Gewiß, eine fromme Verbesserung — weiter aber auch
fromm! Denn sie hat ihn verleitet, was bei dem
mpel und natürlich, so wahr und menschlich ist, so

verwickelt und romanenhaft, so wunderbar und himmlisch zu machen, daß nichts darüber!

Beim Tasso ist es ein Zauberer, ein Kerl, der weder Christ noch Mahomedaner ist, sondern sich aus beiden Religionen einen eigenen Aberglauben zusammengesponnen hat, welcher dem Aladin den Rath giebt, das wunderthätige Marienbild aus dem Tempel in die Moschee zu bringen. Warum machte Cronegk aus diesem Zauberer einen mahomedanischen Priester? Wenn dieser Priester in seiner Religion nicht eben so unwissend war, als es der Dichter zu seyn scheint, so konnte er einen solchen Rath unmöglich geben. Sie duldet durchaus keine Bilder in ihren Moscheen. Cronegk verräth sich in mehreren Stücken, daß ihm eine sehr unrichtige Vorstellung von dem mahomedanischen Glauben beigewohnt. Der gröbste Fehler aber ist, daß er eine Religion überall des Polytheismus schuldig macht, die fast mehr als jede andere auf die Einheit Gottes dringt. Die Moschee heißt ihm „ein Sitz der falschen Götter," und den Priester selbst läßt er ausrufen:

„So wollt ihr euch noch nicht mit Rach' und Strafe rüsten,
Ihr Götter? Blitzt, vertilgt das freche Volk der Christen!"

ihr nicht Ein Bette besteigen, so sey es Ein Scheiterhaufen; an ihrer Seite, an den nämlichen Pfahl gebunden, bestimmt, von dem nämlichen Feuer verzehrt zu werden, empfindet er bloß das Glück einer so süßen Nachbarschaft, denkt an nichts, was er jenseit dem Grabe zu hoffen habe, und wünscht nichts, als daß diese Nachbarschaft noch enger und vertrauter seyn möge, daß er Brust gegen Brust drücken, und auf ihren Lippen seinen Geist verhauchen dürfe.

Dieser vortreffliche Kontrast zwischen einer lieben, ruhigen, ganz geistigen Schwärmerin, und einem hitzigen, begierigen Jünglinge, ist beim Cronegk völlig verloren. Sie sind beide von der kältesten Einförmigkeit; beide haben nichts als das Märterthum im Kopfe; und nicht genug, daß Er, daß Sie für die Religion sterben wollen; auch Evander wollte, auch Serena hätte nicht übel Lust dazu.

Ich will hier eine doppelte Anmerkung machen, welche, wohl behalten, einen angehenden tragischen Dichter vor großen Fehltritten bewahren kann. Die eine betrifft das Trauerspiel überhaupt. Wenn heldenmüthige Gesinnungen Bewunderung erregen sollen: so muß der Dichter nicht zu verschwenderisch damit umgehen; denn was man öfters, was man an mehrern sieht, hört man auf zu bewundern. Hierwider hatte sich Cronegk schon in seinem Codrus sehr versündigt. Die Liebe des Vaterlandes, bis zum freiwilligen Tode für dasselbe, hätte den Codrus allein auszeichnen sollen: er hätte als ein einzelnes Wesen einer ganz besondern Art dastehen müssen, um den Eindruck zu machen, welchen der Dichter mit ihm im Sinne hatte. Aber Elesinde, und Philaide, und Medon, und wer nicht? sind alle gleich bereit, ihr Leben dem Vaterlande aufzuopfern; unsere Bewunderung wird getheilt, und Codrus verliert sich unter der Menge. So auch hier. Was in Olint und Sophronia Christ ist, das alles hält gemartert werden und sterben für ein Glas Wasser trinken. Wir hören diese frommen Bravaden so oft, aus so verschiedenem Munde, daß sie alle Wirkung verlieren.

Die zweite Anmerkung betrifft das christliche Trauerspiel insbesondere. Die Helden desselben sind mehrentheils Märtyrer. Nun leben wir zu einer Zeit, in welcher die Stimme der gesunden

Vernunft zu laut erschallt, als daß jeder Rasender, der sich muthwillig, ohne alle Noth, mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten, in den Tod stürzt, den Titel eines Märtyrers sich anmaßen dürfte. Wir wissen jetzt zu wohl die falschen Märtyrer von den wahren zu unterscheiden; wir verachten jene eben so sehr, als wir diese verehren, und höchstens können sie uns eine melancholische Thräne über die Blindheit und den Unsinn auspressen, deren wir die Menschheit überhaupt in ihnen fähig erblicken. Doch diese Thräne ist keine von den angenehmen, die das Trauerspiel erregen will. Wenn daher der Dichter einen Märtyrer zu seinem Helden wählt: daß er ihm ja die lautersten und triftigsten Bewegungsgründe gebe! daß er ihn ja in die unumgängliche Nothwendigkeit setze, den Schritt zu thun, durch den er sich der Gefahr bloß stellt! daß er ihn ja den Tod nicht freventlich suchen, nicht höhnisch ertrotzen lasse! Sonst wird uns sein frommer Held zum Abscheu, und die Religion selbst, die er ehren wollte, kann darunter leiden. Ich habe schon berührt, daß es nur ein eben so nichtswürdiger Aberglaube seyn konnte, als wir in dem Zauberer Ismen verachten, welcher den Olint antrieb, das Bild aus der Moschee wieder zu entwenden. Es ent-

Zweites Stück.

Den 5. Mai 1767.

Noch eine Anmerkung, gleichfalls das christliche Trauerspiel betreffend, würde über die Bekehrung der Clorinde zu machen seyn. So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade seyn mögen, so wenig können sie uns doch auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehört, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muß. Wunder dulden wir da nur in der physikalischen Welt: in der moralischen muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten, weil das Theater die Schule der moralischen Welt seyn soll. Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Aenderung der geringsten Gedanken und Meinungen, müssen, nach Maaßgebung des einmal angenommenen Charakters, genau gegen einander abgewogen seyn, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können. Der Dichter kann die Kunst besitzen, uns, durch Schönheiten des Details, über Mißverhältnisse dieser Art zu täuschen: aber er täuscht uns nur einmal, und sobald wir wieder kalt werden, nehmen wir den Beifall, den er uns abgelauscht hat, zurück. Dieses auf die vierte Scene des dritten Acts angewendet, wird man finden, daß die Reden und das Betragen der Sophronia die Clorinde zwar zum Mitleiden hätten bewegen können, aber viel zu unvermögend sind, Bekehrung an einer Person zu wirken, die gar keine Anlage zum Enthusiasmus hat. Beim Tasso nimmt Clorinde auch das Christenthum an; aber in ihrer letzten Stunde; aber erst, nachdem sie kurz zuvor erfahren, daß ihre Eltern diesem Glauben zugethan gewesen: feine, erhebliche Umstände, durch welche die Wirkung einer höhern Macht in die Reihe natürlicher Begebenheiten gleichsam mit eingeflochten wird. Niemand hat es besser verstanden, wie weit man in diesem Stücke auf dem Theater gehen dürfe, als Voltaire. Nachdem die empfindliche, edle Seele des Zamor, durch Beispiel und Bitten, durch Großmuth und Ermahnungen bestürmt, und bis in das Innerste erschüttert worden, läßt er ihn doch die Wahrheit der Religion, an

deren Bekennern er so viel Großes sieht, mehr vermuthen als glauben. Und vielleicht würde Voltaire auch diese Vermuthung unterdrückt haben, wenn nicht zur Beruhigung des Zuschauers etwas hätte geschehen müssen.

Selbst der Polyeukt des Corneille ist, in Absicht auf beide Anmerkungen, tadelhaft; und wenn es seine Nachahmungen immer mehr geworden sind, so dürfte die erste Tragödie, die den Namen einer christlichen verdient, ohne Zweifel noch zu erwarten seyn. Ich meine ein Stück, in welchem einzig der Christ als Christ uns interessirt. — Ist ein solches Stück aber auch wohl möglich? Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmuth, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäfte der Tragödie, welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? Widerspricht nicht etwa seine Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit nach diesem Leben, der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle große und gute Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen zu sehen wünschen?

Bis ein Werk des Genies, von dem man nur aus der Er-

gewesen. Der Tod löset alle Verwirrungen am besten; darum läßt er beide sterben, den Olint und die Sophronia. Beim Tasso kommen sie beide davon; denn Clorinde nimmt sich mit der uneigennützigsten Großmuth ihrer an. Cronegk aber hatte Clorinden verliebt gemacht, und da war es freilich schwer zu errathen, wie er zwei Nebenbuhlerinnen auseinander setzen wollen, ohne den Tod zu Hülfe zu rufen. In einem andern noch schlechtern Trauerspiele, wo eine von den Hauptpersonen ganz aus heiler Haut starb, fragte ein Zuschauer seinen Nachbar: Aber woran stirbt sie denn? — Woran? am fünften Acte; antwortete dieser. In Wahrheit; der fünfte Act ist eine garstige böse Staupe, die manchen hinreißt, dem die ersten vier Acte ein weit längeres Leben versprachen. —

Doch ich will mich in die Kritik des Stückes nicht tiefer einlassen. So mittelmäßig es ist, so ausnehmend ist es vorgestellt worden. Ich schweige von der äußern Pracht; denn diese Verbesserung unsers Theaters erfordert nichts als Geld. Die Künste, deren Hülfe dazu nöthig ist, sind bei uns in eben der Vollkommenheit, als in jedem andern Lande; nur die Künstler wollen eben so bezahlt seyn, wie in jedem andern Lande.

Man muß mit der Vorstellung eines Stückes zufrieden seyn, wenn unter vier, fünf Personen einige vortrefflich, und die andern gut gespielt haben. Wen in den Nebenrollen, ein Anfänger oder sonst ein Nothnagel, so sehr beleidigt, daß er über das Ganze die Nase rümpft, der reise nach Utopien, und besuche da die vollkommenen Theater, wo auch der Lichtputzer ein Garrick ist.

Herr Eckhof war Evander; Evander ist zwar der Vater des Olints, aber im Grunde doch nicht viel mehr als ein Vertrauter. Indeß mag dieser Mann eine Rolle machen, welche er will; man erkennt ihn in der kleinsten noch immer für den ersten Acteur, und bedauert, auch nicht zugleich alle übrige Rollen von ihm sehen zu können. Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, diese langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande, mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das Trivialste von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält.

schwatzen. Zwei dergleichen Zeil
eine besondere Wirkung auf mich

„Der Himmel kann verzeihn

Die andere,

„Wer schlimm von andern den

Ich ward betroffen, in dem Par
und dasjenige Gemurmel zu beme
fall ausdrückt, wenn ihn die Au
brechen läßt. Theils dachte ich:
Moral; dieses Parterre findet Ges
Bühne könnte sich ein Euripides
krates würde sie gern besuchen.
auf, wie schielend, wie falsch, wie
men waren, und ich wünschte se
jenem Gemurmel den meisten An
ist nur Ein Athen gewesen, es wi
auch bei dem Pöbel das sittliche G
daß einer unlautern Moral wegen
fahr liefen, von dem Theater hera
wohl, die Gesinnungen müssen in
nen Charakter der Person, welch

handeln, das Lasterhafte derselben erkennen, und doch gegen sich und andere damit prahlen. Ein solcher Mensch ist ein Unding, so gräßlich als ununterrichtend, und nichts als die armselige Zuflucht eines schalen Kopfes, der schimmernde Tiraden für die höchste Schönheit des Trauerspiels hält. Wenn Ismenor ein grausamer Priester ist, sind darum alle Priester Ismenors? Man wende nicht ein, daß von Priestern einer falschen Religion die Rede sey. So falsch war noch keine in der Welt, daß ihre Lehrer nothwendig Unmenschen seyn müssen. Priester haben in den falschen Religionen so wie in der wahren, Unheil gestiftet, aber nicht weil sie Priester, sondern weil sie Bösewichter waren, die, zum Behuf ihrer schlimmen Neigungen, die Vorrechte auch eines jeden andern Standes gemißbraucht hätten.

Wenn die Bühne so unbesonnene Urtheile über die Priester überhaupt ertönen läßt, was Wunder, wenn sich auch unter diesen Unbesonnene finden, die sie als die gerade Heerstraße zur Hölle ausschreien?

Aber ich verfalle wiederum in die Kritik des Stückes, und ich wollte von dem Schauspieler sprechen.

Drittes Stück.

Den 8. Mai, 1767.

Und wodurch bewirkt dieser Schauspieler (Hr. Eckhof), daß wir auch die gemeinste Moral so gern von ihm hören? Was ist es eigentlich, was ein Anderer von ihm zu lernen hat, wenn wir ihn in solchem Falle eben so unterhaltend finden sollen?

Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergehet; man muß eben so wenig lange darauf zu denken, als damit zu prahlen scheinen.

Es versteht sich also von selbst, daß die moralischen Stellen vorzüglich wohl gelernt seyn wollen. Sie müssen ohne Stocken, ohne den geringsten Anstoß, in einem ununterbrochenen Flusse der Worte mit einer Leichtigkeit gesprochen werden, daß sie keine mühsame Auskramungen des Gedächtnisses, sondern unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sachen scheinen.

Eben so ausgemacht ist es, daß kein falscher Accent uns

muß argwöhnen lassen, der Acteur plaudere, was er nicht verstehe. Er muß uns durch den richtigsten, sichersten Ton überzeugen, daß er den ganzen Sinn seiner Worte durchdrungen habe.

Aber die richtige Accentuation ist zur Noth auch einem Papagey beizubringen. Wie weit ist der Acteur, der eine Stelle nur versteht, noch von dem entfernt, der sie auch zugleich empfindet! Worte, deren Sinn man einmal gefaßt, die man sich einmal ins Gedächtniß 'geprägt hat, lassen sich sehr richtig hersagen, auch indem sich die Seele mit ganz andern Dingen beschäftigt; aber alsdann ist keine Empfindung möglich; die Seele muß ganz gegenwärtig seyn; sie muß ihre Aufmerksamkeit einzig und allein auf ihre Reden richten, und nur alsdann —

Aber auch alsdann kann der Acteur wirklich viel Empfindung haben, und doch keine zu haben scheinen. Die Empfindung ist überhaupt immer das streitigste unter den Talenten eines Schauspielers. Sie kann seyn, wo man sie nicht erkennt; und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußern Merkmalen urtheilen können. Nun ist es möglich, daß gewisse Dinge in dem Baue des Körpers diese Merkmale ent-

Ohne Zweifel ist dieser, ungeachtet seiner Gleichgültigkeit und Kälte, dennoch auf dem Theater weit brauchbarer als jener. Wenn er lange genug nichts als nachgeäfft hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu handeln anfängt, und durch deren Beobachtung (zu Folge dem Gesetze, daß eben die Modificationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperliche Veränderungen bewirkt werden) er zu einer Art von Empfindung gelangt, die zwar die Dauer, das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblicke der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von den nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Daseyn wir fast allein auf das innere Gefühl zuverläßig schließen zu können glauben. Ein solcher Acteur soll z. E. die äußerste Wuth des Zornes ausdrücken; ich nehme an, daß er seine Rolle nicht einmal recht versteht, daß er die Gründe dieses Zornes weder hinlänglich zu fassen, noch lebhaft genug sich vorzustellen vermag, um seine Seele selbst in Zorn zu setzen. Und ich sage, wenn er nur die allergröbsten Aeußerungen des Zornes einem Acteur von ursprünglicher Empfindung abgelernt hat, und getreu nachzumachen weiß — den hastigen Gang, den stampfenden Fuß, den rauhen bald kreischenden bald verbissenen Ton, das Spiel der Augenbraunen, die zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne u. s. w. — wenn er, sage ich, nur diese Dinge, die sich nachmachen lassen, sobald man will, gut nachmacht; so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurückwirkt, und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht bloß von unserm Willen abhangen; sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen; kurz, er wird ein wahrer Zorniger zu seyn scheinen, ohne es zu seyn, ohne im geringsten zu begreifen, warum er es seyn sollte.

Nach diesen Grundsätzen von der Empfindung überhaupt habe ich mir zu bestimmen gesucht, welche äußerliche Merkmale diejenige Empfindung begleiten, mit der moralische Betrachtungen wollen gesprochen seyn, und welche von diesen Merkmalen

muß argwöhnen lassen, der Acteur plaudere, was er nicht verstehe. Er muß uns durch den richtigsten, sichersten Ton überzeugen, daß er den ganzen Sinn seiner Worte durchdrungen habe.

Aber die richtige Accentuation ist zur Noth auch einem Papagey beizubringen. Wie weit ist der Acteur, der eine Stelle nur versteht, noch von dem entfernt, der sie auch zugleich empfindet! Worte, deren Sinn man einmal gefaßt, die man sich einmal ins Gedächtniß geprägt hat, lassen sich sehr richtig hersagen, auch indem sich die Seele mit ganz andern Dingen beschäftigt; aber alsdann ist keine Empfindung möglich; die Seele muß ganz gegenwärtig seyn; sie muß ihre Aufmerksamkeit einzig und allein auf ihre Reden richten, und nur alsdann —

Aber auch alsdann kann der Acteur wirklich viel Empfindung haben, und doch keine zu haben scheinen. Die Empfindung ist überhaupt immer das streitigste unter den Talenten eines Schauspielers. Sie kann seyn, wo man sie nicht erkennt; und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußern Merkmalen urtheilen können. Nun ist es möglich, daß gewisse Dinge in dem Baue des Körpers diese Merkmale entweder gar nicht verstatten, oder doch schwächen und zweideutig machen. Der Acteur kann eine gewisse Bildung des Gesichts, gewisse Mienen, einen gewissen Ton haben, mit denen wir ganz andere Fähigkeiten, ganz andere Leidenschaften, ganz andere Gesinnungen zu verbinden gewohnt sind, als er gegenwärtig äußern und ausdrücken soll. Ist dieses, so mag er noch so viel empfinden, wir glauben ihm nicht: denn er ist mit sich selbst im Widerspruche. Gegentheils kann ein anderer so glücklich gebaut seyn; er kann so entscheidende Züge besitzen; alle seine Muskeln können ihm so leicht, so geschwind zu Gebote stehen; er kann so feine, so vielfältige Abänderungen der Stimme in seiner Gewalt haben; kurz, er kann mit allen zur Pantomime erforderlichen Gaben in einem so hohen Grade beglückt seyn, daß er uns in denjenigen Rollen, die er nicht ursprünglich, sondern nach irgend einem guten Vorbilde spielt, von der innigsten Empfindung beseelt scheinen wird, da doch alles, was er sagt und thut, nichts als mechanische Nachäffung ist.

Ohne Zweifel ist dieser, ungeachtet seiner Gleichgültigkeit und Kälte, dennoch auf dem Theater weit brauchbarer als jener. Wenn er lange genug nichts als nachgeäfft hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu handeln anfängt, und durch deren Beobachtung (zu Folge dem Gesetze, daß eben die Modificationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperliche Veränderungen bewirkt werden) er zu einer Art von Empfindung gelangt, die zwar die Dauer, das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblicke der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von den nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Daseyn wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schließen zu können glauben. Ein solcher Acteur soll z. E. die äußerste Wuth des Zornes ausdrücken; ich nehme an, daß er seine Rolle nicht einmal recht versteht, daß er die Gründe dieses Zornes weder hinlänglich zu fassen, noch lebhaft genug sich vorzustellen vermag, um seine Seele selbst in Zorn zu setzen. Und ich sage, wenn er nur die allergröbsten Aeußerungen des Zornes einem Acteur von ursprünglicher Empfindung abgelernt hat, und getreu nachzumachen weiß — den hastigen Gang, den stampfenden Fuß, den rauhen bald kreischenden bald verbissenen Ton, das Spiel der Augenbraunen, die zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne u. s. w. — wenn er, sage ich, nur diese Dinge, die sich nachmachen lassen, sobald man will, gut nachmacht; so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurückwirkt, und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht bloß von unserm Willen abhangen; sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen; kurz, er wird ein wahrer Zorniger zu seyn scheinen, ohne es zu seyn, ohne im geringsten zu begreifen, warum er es seyn sollte.

Nach diesen Grundsätzen von der Empfindung überhaupt habe ich mir zu bestimmen gesucht, welche äußerliche Merkmale diejenige Empfindung begleiten, mit der moralische Betrachtungen wollen gesprochen seyn, und welche von diesen Merkmalen

in unserer Gewalt sind, so daß sie jeder Acteur, er mag die Empfindung selbst haben oder nicht, darstellen kann. Mich dünkt Folgendes.

Jede Moral ist ein allgemeiner Satz, der, als solcher, einen Grad von Sammlung der Seele und ruhiger Ueberlegung verlangt. Er will also mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte gesagt seyn.

Allein dieser allgemeine Satz ist zugleich das Resultat von Eindrücken, welche individuelle Umstände auf die handelnden Personen machen; er ist kein bloßer symbolischer Schluß, er ist eine generalisirte Empfindung, und als diese will er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung gesprochen seyn.

Folglich mit Begeisterung und Gelassenheit, mit Feuer und Kälte? —

Nicht anders; mit einer Mischung von beiden, in der aber nach Beschaffenheit der Situation, bald dieses, bald jenes hervorsticht.

Ist die Situation ruhig, so muß sich die Seele durch die Moral gleichsam einen neuen Schwung geben wollen; sie muß über ihr Glück, oder ihre Pflichten, bloß darum allgemeine Be-

es denn aber auch, daß sich die Moral weder in den einen noch in den andern bei ihnen ausnimmt; und daß wir sie in jenen eben so unnatürlich, als in diesen langweilig und kalt finden. Sie überlegten nie, daß die Stickerei von dem Grunde abstechen muß, und Gold auf Gold brodiren ein elender Geschmack ist.

Durch ihre Gestus verderben sie vollends alles. Sie wissen weder, wenn sie deren dabei machen sollen, noch was für welche. Sie machen gemeiniglich zu viele, und zu unbedeutende.

Wenn in einer heftigen Situation die Seele sich auf einmal zu sammeln scheint, um einen überlegenden Blick auf sich oder auf das, was sie umgiebt, zu werfen, so ist es natürlich, daß sie allen Bewegungen des Körpers, die von ihrem bloßen Willen abhangen, gebieten wird. Nicht die Stimme allein wird gelassener; die Glieder alle gerathen in einen Stand der Ruhe, um die innere Ruhe auszudrücken, ohne die das Auge der Vernunft nicht wohl um sich schauen kann. Mit eins tritt der fortschreitende Fuß fest auf, die Arme sinken, der ganze Körper zieht sich in den wagrechten Stand; eine Pause — und dann die Reflexion. Der Mann steht da, in einer feierlichen Stille, als ob er sich nicht stören wollte, sich selbst zu hören. Die Reflexion ist aus — wieder eine Pause — und so wie die Reflexion abgezielt, seine Leidenschaft entweder zu mäßigen oder zu befeuern, bricht er entweder auf einmal wieder los, oder setzt allmälig das Spiel seiner Glieder wieder in Gang. Nur auf dem Gesichte bleiben, während der Reflexion, die Spuren des Affekts; Miene und Auge sind noch in Bewegung und Feuer; denn wir haben Miene und Auge nicht so urplötzlich in unserer Gewalt, als Fuß und Hand. Und hierin dann, in diesen ausdrückenden Mienen, in diesem entbrannten Auge, und in dem Ruhestande des ganzen übrigen Körpers, besteht die Mischung von Feuer und Kälte, mit welcher ich glaube, daß die Moral in heftigen Situationen gesprochen seyn will.

Mit eben dieser Mischung will sie auch in ruhigen Situationen gesagt seyn; nur mit dem Unterschiede, daß der Theil der Aktion, welcher dort der feurige war, hier der kältere, und welcher dort der kältere war, hier der feurige seyn muß. Nämlich: da die Seele, wenn sie nichts als sanfte Empfindungen hat, durch

allgemeine Betrachtungen diesen sanften Empfindungen einen höhern Grad von Lebhaftigkeit zu geben sucht, so wird sie auch die Glieder des Körpers, die ihr unmittelbar zu Gebote stehen, dazu beitragen lassen; die Hände werden in voller Bewegung seyn; nur der Ausdruck des Gesichts kann so geschwind nicht nach, und in Miene und Auge wird noch die Ruhe herrschen, aus der sich der übrige Körper gern herausarbeiten möchte.

Viertes Stück.

Den 12. Mai, 1767.

Aber von was für Art sind die Bewegungen der Hände, mit welchen, in ruhigen Situationen, die Moral gesprochen zu seyn liebt?

Von der Chironomie der Alten, das ist, von dem Inbegriffe der Regeln, welche die Alten den Bewegungen der Hände vorgeschrieben hatten, wissen wir nur sehr wenig; aber dieses wissen wir, daß sie die Händesprache zu einer Vollkommenheit gebracht, von der sich aus dem, was unsere Redner darin zu leisten im Stande sind, kaum die Möglichkeit sollte begreifen

Er gebrauchte sich also seiner Hände sparsamer als der Pantomime, aber eben so wenig vergebens als dieser. Er rührte keine Hand, wenn er nichts damit bedeuten oder verstärken konnte. Er wußte nichts von den gleichgültigen Bewegungen, durch deren beständigen einförmigen Gebrauch ein so großer Theil von Schauspielern, besonders das Frauenzimmer, sich das vollkommene Ansehen von Drahtpuppen giebt. Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand, die Hälfte einer krieplichten Achte, abwärts vom Körper, beschreiben, oder mit beiden Händen zugleich die Luft von sich wegrudern, heißt ihnen Aktion haben; und wer es mit einer gewissen Tanzmeistergrazie zu thun geübt ist, o! der glaubt uns bezaubern zu können.

Ich weiß wohl, daß selbst Hogarth den Schauspielern befiehlt, ihre Hand in schönen Schlangenlinien bewegen zu lernen; aber nach allen Seiten, mit allen möglichen Abänderungen, deren diese Linien, in Ansehung ihres Schwunges, ihrer Größe und Dauer, fähig sind. Und endlich befiehlt er es ihnen nur zur Uebung, um sich zum Agiren dadurch geschickt zu machen, um den Armen die Biegungen des Reizes geläufig zu machen; nicht aber in der Meinung, daß das Agiren selbst in weiter nichts als in der Beschreibung solcher schönen Linien, immer nach der nämlichen Direktion, bestehe.

Weg also mit diesem unbedeutenden Portebras, vornämlich bei moralischen Stellen weg mit ihm! Reiz am unrechten Orte ist Affektation und Grimasse; und eben derselbe Reiz, zu oft hintereinander wiederholt, wird kalt und endlich ekel. Ich sehe einen Schulknaben sein Sprüchelchen aufsagen, wenn der Schauspieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man in der Menuet die Hand giebt, mir zureicht, oder seine Moral gleichsam vom Rocken spinnt.

Jede Bewegung, welche die Hand bei moralischen Stellen macht, muß bedeutend seyn. Oft kann man bis in das Malerische damit gehen; wenn man nur das Pantomimische vermeidet. Es wird sich vielleicht ein andermal Gelegenheit finden, diese Gradation von bedeutenden zu malerischen, von malerischen zu pantomimischen Gesten, ihren Unterschied und ihren Gebrauch, in Beispielen zu erläutern. Jetzt würde mich dieses zu weit

führen, und ich merke nur an, daß es unter den bedeutenden Gesten eine Art giebt, die der Schauspieler vor allen Dingen wohl zu beobachten hat, und mit denen er allein der Moral Licht und Leben ertheilen kann. Es sind dieses, mit einem Worte, die individualisirenden Gestus. Die Moral ist ein allgemeiner Satz, aus den besondern Umständen der handelnden Personen gezogen; durch seine Allgemeinheit wird er gewissermaßen der Sache fremd, er wird eine Ausschweifung, deren Beziehung auf das Gegenwärtige von dem weniger aufmerksamen, oder weniger scharfsinnigen Zuhörer, nicht bemerkt oder nicht begriffen wird. Wann es daher ein Mittel giebt, diese Beziehung sinnlich zu machen, das Symbolische der Moral wiederum auf das Anschauende zurückzubringen, und wann dieses Mittel gewisse Gestus seyn können, so muß sie der Schauspieler ja nicht zu machen versäumen.

Man wird mich aus einem Exempel am besten verstehen. Ich nehme es, wie mir es jetzt beifällt; der Schauspieler wird sich ohne Mühe auf noch weit einleuchtendere besinnen. — Wenn Orint sich mit der Hoffnung schmeichelt, Gott werde das Herz des Saladin bewegen, daß er so grausam mit den Christen nicht

angemessene Aktion ist die, welche ihre Allgemeinheit wieder auf das Besondere einschränkt. Die Zeile,

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft"

muß in dem Tone, mit dem Gestu der väterlichen Warnung, an und gegen den Olint gesprochen werden, weil Olint es ist, dessen unerfahrne leichtgläubige Jugend bei dem sorgsamen Alten diese Betrachtung veranlaßt. Die Zeile hingegen,

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft"

erfordert den Ton, das Achselzucken, mit dem wir unsere eigene Schwachheiten zu gestehen pflegen, und die Hände müssen sich nothwendig gegen die Brust ziehen, um zu bemerken, daß Evander diesen Satz aus eigener Erfahrung habe, daß er selbst der Alte sey, von dem er gelte. —

Es ist Zeit, daß ich von dieser Ausschweifung über den Vortrag der moralischen Stellen wieder zurückkomme. Was man lehrreiches darin findet, hat man lediglich den Beispielen des Hrn. Eckhof zu danken; ich habe nichts als von ihnen richtig zu abstrahiren gesucht. Wie leicht, wie angenehm ist es, einem Künstler nachzuforschen, dem das Gute nicht bloß gelingt, sondern der es macht!

Die Rolle der Clorinde ward von Madame Henseln gespielt, die ohnstreitig eine von den besten Aktricen ist, welche das deutsche Theater jemals gehabt hat. Ihr besonderer Vorzug ist eine sehr richtige Deklamation; ein falscher Accent wird ihr schwerlich entwischen; sie weiß den verworrensten, holprichsten, dunkelsten Vers mit einer Leichtigkeit, mit einer Präcision zu sagen, daß er durch ihre Stimme die deutlichste Erklärung, den vollständigsten Commentar erhält. Sie verbindet damit nicht selten ein Raffinement, welches entweder von einer sehr glücklichen Empfindung, oder von einer sehr richtigen Beurtheilung zeugt. Ich glaube die Liebeserklärung, welche sie dem Olint thut, noch zu hören:

„— Erkenne mich! Ich kann nicht länger schweigen;
„Verstellung oder Stolz sey niedern Seelen eigen.
„Olint ist in Gefahr, und ich bin außer mir —

„Bewundernd sah ich oft in Krieg und Schlacht nach dir;
„Mein Herz, das vor sich selbst sich zu entdecken scheute,
„War wider meinen Ruhm und meinen Stolz im Streite,
„Dein Unglück aber reißt die ganze Seele hin,
„Und jetzt erkenn ich erst, wie klein, wie schwach ich bin.
„Jetzt, da dich alle die, die dich verehrten, hassen,
„Da du zur Pein bestimmt, von jedermann verlassen,
„Verbrechern gleich gestellt, unglücklich und ein Christ,
„Dem furchtbarn Tode nah, im Tod noch elend bist:
„Jetzt wag ich's zu gestehn: jetzt kenne meine Triebe!"

Wie frei, wie edel war dieser Ausbruch! Welches Feuer, welche Inbrunst beseelten jeden Ton! Mit welcher Zudringlichkeit, mit welcher Ueberströmung des Herzens sprach ihr Mitleid! Mit welcher Entschlossenheit ging sie auf das Bekenntniß ihrer Liebe los! Aber wie unerwartet, wie überraschend brach sie auf einmal ab, und veränderte auf einmal Stimme und Blick, und die ganze Haltung des Körpers, da es nun darauf ankam, die dürren Worte ihres Bekenntnisses zu sprechen. Die Augen zur Erde geschlagen, nach einem langsamen Seufzer, in dem furchtsamen gezogenen Tone der Verwirrung, kam endlich

und die Freundschaft spricht eben so dreist, als schüchtern die Liebe.

Fünftes Stück.

Den 15. Mai 1767.

Es ist unstreitig, daß die Schauspielerin durch diese meisterhafte Absetzung der Worte

„Ich liebe dich, Olint, —"

der Stelle eine Schönheit gab, von der sich der Dichter, bei dem alles in dem nämlichen Flusse von Worten daher rauscht, nicht das geringste Verdienst beimessen kann. Aber wenn es ihr doch gefallen hätte, in diesen Verfeinerungen ihrer Rolle fortzufahren! Vielleicht besorgte sie, den Geist des Dichters ganz zu verfehlen; oder vielleicht scheute sie den Vorwurf, nicht das, was der Dichter sagt, sondern was er hätte sagen sollen, gespielt zu haben. Aber welches Lob könnte größer seyn, als so ein Vorwurf? Freilich muß sich nicht jeder Schauspieler einbilden, dieses Lob verdienen zu können. Denn sonst möchte es mit den armen Dichtern übel aussehen.

Cronegk hat wahrlich aus seiner Clorinde ein sehr abgeschmacktes, widerwärtiges, häßliches Ding gemacht. Und dem ungeachtet ist sie noch der einzige Charakter, der uns bei ihm interessirt. So sehr er die schöne Natur in ihr verfehlt, so thut doch noch die plumpe, ungeschlachte Natur einige Wirkung. Das macht, weil die übrigen Charaktere ganz außer aller Natur sind, und wir doch noch leichter mit einem Dragoner von Weibe, als mit himmelbrütenden Schwärmern sympathisiren. Nur gegen das Ende, wo sie mit in den begeisterten Ton fällt, wird sie uns eben so gleichgültig und eckel. Alles ist Widerspruch in ihr, und immer springt sie von einem Aeußersten auf das andere. Kaum hat sie ihre Liebe erklärt, so fügt sie hinzu:

„Wirst du mein Herz verschmähn? Du schweigst? — Entschließe dich;
„Und wenn du zweifeln kannst — so zittre!"

So zittre? Olint soll zittern? Er, den sie so oft, in dem Tumulte der Schlacht, unerschrocken unter den Streichen des Todes

gesehen? Und soll vor ihr zittern? Was will sie denn? Will sie ihm die Augen auskratzen? — O wenn es der Schauspielerin eingefallen wäre, für diese ungezogene weibliche Gasconade, „so zittre!“ zu sagen: ich zittere! Sie konnte zittern, so viel sie wollte, ihre Liebe verschmäht, ihren Stolz beleidigt zu finden. Das wäre sehr natürlich gewesen. Aber es von dem Olint verlangen, Gegenliebe von ihm, mit dem Messer an der Gurgel, fordern, das ist so unartig als lächerlich.

Doch was hätte es geholfen, den Dichter einen Augenblick länger in den Schranken des Wohlstandes und der Mäßigung zu erhalten? Er fährt fort, Clorinden in dem wahren Tone einer besoffenen Marquetenderin rasen zu lassen; und da findet keine Linderung, keine Bemäntelung mehr Statt.

Das einzige, was die Schauspielerin zu seinem Besten noch thun könnte, wäre vielleicht dieses, wenn sie sich von seinem wilden Feuer nicht so ganz hinreißen ließe, wenn sie ein wenig an sich hielte, wenn sie die äußerste Wuth nicht mit der äußersten Anstrengung der Stimme, nicht mit den gewaltsamsten Gebärden ausdrückte.

Wenn Shakespeare nicht ein eben so großer Schauspieler

„noch einen Grad von Mäßigung beobachten, der ihnen das „Glatte und Geschmeidige giebt."

Man spricht so viel von dem Feuer des Schauspielers; man zerstreitet sich so sehr, ob ein Schauspieler zu viel Feuer haben könne. Wenn die, welche es behaupten, zum Beweise anführen, daß ein Schauspieler ja wohl am unrechten Orte heftig oder wenigstens heftiger seyn könne, als es die Umstände erfordern: so haben die, welche es leugnen, Recht zu sagen, daß in solchem Falle der Schauspieler nicht zu viel Feuer, sondern zu wenig Verstand zeige. Ueberhaupt kömmt es aber wohl darauf an, was wir unter dem Worte Feuer verstehen. Wenn Geschrei und Kontorsionen Feuer sind, so ist es wohl unstreitig, daß der Acteur darin zu weit gehen kann. Besteht aber das Feuer in der Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher alle Stücke, die den Acteur ausmachen, das ihrige dazu beitragen, um seinem Spiele den Schein der Wahrheit zu geben: so müßten wir diesen Schein der Wahrheit nicht bis zur äußersten Illusion getrieben zu sehen wünschen, wenn es möglich wäre, daß der Schauspieler allzuviel Feuer in diesem Verstande anwenden könnte. Es kann also auch nicht dieses Feuer seyn, dessen Mäßigung Shakespeare selbst in dem Strome, in dem Sturme, in dem Wirbelwinde der Leidenschaft verlangt: er muß bloß jene Heftigkeit der Stimme und der Bewegungen meinen; und der Grund ist leicht zu finden, warum auch da, wo der Dichter nicht die geringste Mäßigung beobachtet hat; dennoch der Schauspieler sich in beiden Stücken mäßigen müsse. Es giebt wenig Stimmen, die in ihrer äußersten Anstrengung nicht widerwärtig würden; und allzu schnelle, allzu stürmische Bewegungen werden selten edel seyn. Gleichwohl sollen weder unsere Augen noch unsere Ohren beleidigt werden; und nur alsdann, wenn man bei Aeußerung der heftigen Leidenschaften alles vermeidet, was diesen oder jenen unangenehm seyn könnte, haben sie das Glatte und Geschmeidige, welches ein Hamlet auch noch da von ihnen verlangt, wenn sie den höchsten Eindruck machen und ihm das Gewissen verstockter Frevler aus dem Schlafe schrecken sollen.

Die Kunst des Schauspielers steht hier zwischen den bildenden Künsten und der Poesie mitten inne. Als sichtbare Malerei

muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz seyn; doch als transitorische Malerei braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponirend macht. Sie darf sich, sie muß sich das Wilde eines Tempesta, das Freche eines Bernini öfters erlauben; es hat bei ihr alle das Ausdrückende, welches ihm eigenthümlich ist, ohne das Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Künsten durch den permanenten Stand erhält. Nur muß sie nicht allzulang darin verweilen; nur muß sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmälig vorbereiten, und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanständigen auflösen; nur muß sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar eine stumme Poesie, aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will; und jeder Sinn will geschmeichelt seyn, wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen giebt, unverfälscht überliefern soll.

Es könnte leicht seyn, daß sich unsere Schauspieler bei der Mäßigung, zu der sie die Kunst auch in den heftigsten Leidenschaften verbindet, in Ansehung des Beifalles, nicht allzuwohl

spieler in diesem Stücke etwas zu sagen. Wenn sie nur immer bemüht seyn müssen, Fehler zu bemänteln, und das Mittelmäßige geltend zu machen: so kann auch der Beste nicht anders, als in einem sehr zweideutigen Lichte erscheinen. Wenn wir ihn auch den Verdruß, den uns der Dichter verursacht, nicht mit entgelten lassen, so sind wir doch nicht aufgeräumt genug, ihm alle die Gerechtigkeit zu erweisen, die er verdient.

Den Beschluß des ersten Abends machte der Triumph der vergangenen Zeit, ein Lustspiel in einem Aufzuge, nach dem Französischen des le Grand. Es ist eines von den drei kleinen Stücken, welche le Grand unter dem allgemeinen Titel, der Triumph der Zeit, im Jahr 1724 auf die französische Bühne brachte, nachdem er den Stoff desselben, bereits einige Jahre vorher, unter der Aufschrift: die lächerlichen Verliebten, behandelt, aber wenig Beifall damit erhalten hatte. Der Einfall, der dabei zum Grunde liegt, ist drollig genug, und einige Situationen sind sehr lächerlich. Nur ist das Lächerliche von der Art, wie es sich mehr für eine satyrische Erzählung, als auf die Bühne schickt. Der Sieg der Zeit über Schönheit und Jugend macht eine traurige Idee; die Einbildung eines sechzigjährigen Gecks und einer eben so alten Närrin, daß die Zeit nur über ihre Reize keine Gewalt sollte gehabt haben, ist zwar lächerlich; aber diesen Geck und diese Närrin selbst zu sehen, ist eckelhafter als lächerlich.

Sechstes Stück.

Den 19. Mai 1767.

Noch habe ich der Anreden an die Zuschauer, vor und nach dem großen Stücke des ersten Abends, nicht gedacht. Sie schreiben sich von einem Dichter her, der es mehr als irgend ein anderer versteht, tiefsinnigen Verstand mit Witz aufzuheitern, und nachdenklichem Ernste die gefällige Miene des Scherzes zu geben. Womit könnte ich diese Blätter besser auszieren, als wenn ich sie meinen Lesern ganz mittheile? Hier sind sie. Sie bedürfen keines Commentars. Ich wünsche nur, daß manches darin nicht in den Wind gesagt sey!

Sie wurden beide ungemein wohl, die erstere mit alle d
Anstande und der Würde, und die andere mit alle der Wär
und Feinheit und einschmeichelnden Verbindlichkeit gesprochen,
der besondere Inhalt einer jeden erforderte.

Prolog.

(Gesprochen von Madame Löwen.)

Ihr Freunde, denen hier das mannichfache Spiel
Des Menschen in der Kunst der Nachahmung gefiel:
Ihr, die ihr gerne weint, ihr weichen, bessern Seelen,
Wie schön, wie edel ist die Lust, sich so zu quälen;
Wenn bald die süße Thrän', indem das Herz erweicht,
In Zärtlichkeit zerschmilzt, still von den Wangen schleicht,
Bald die bestürmte Seel', in jeder Nerv' erschüttert,
Im Leiden Wollust fühlt, und mit Vergnügen zittert!
O sagt, ist diese Kunst, die so Eu'r Herz zerschmelzt,
Der Leidenschaften Strom so durch Eu'r Inners wälzt,
Vergnügend, wenn sie rührt, entzückend, wenn sie schrecket,
Zu Mitleid, Menschenlieb', und Edelmuth erwecket,

Der, statt der Tugend, nichts, als ein Gesetzbuch hat!
Gesetze, nur ein Zaum der offenen Verbrechen,
Gesetze, die man lehrt des Hasses Urtheil sprechen,
Wenn ihnen Eigennutz, Stolz und Parteilichkeit
Für eines Solons Geist, den Geist der Drückung leiht!
Da lernt Bestechung bald, um Strafen zu entgehen,
Das Schwert der Majestät aus ihren Händen drehen:
Da pflanzet Herrschbegier, sich freuend des Verfalls
Der Redlichkeit, den Fuß der Freiheit auf den Hals.
Läßt den, der sie vertritt, in Schimpf und Banden schmachten,
Und das blutschuld'ge Beil der Themis Unschuld schlachten!
Wenn der, den kein Gesetz straft oder strafen kann,
Der schlaue Bösewicht, der blutige Tyrann,
Wenn der die Unschuld drückt, wer wagt es, sie zu decken?
Den sichert tiefe List, und diesen waffnet Schrecken.
Wer ist ihr Genius, der sich entgegen legt? —
Wer? Sie, die jetzt den Dolch, und jetzt die Geissel trägt,
Die unerschrockne Kunst, die allen Mißgestalten
Strafloser Thorheit wagt den Spiegel vorzuhalten;
Die das Geweb' enthüllt, worin sich List verspinnt,
Und den Tyrannen sagt, daß sie Tyrannen sind;
Die, ohne Menschenfurcht, vor Thronen nicht erblödet,
Und mit des Donners Stimm' ans Herz der Fürsten redet;
Gekrönte Mörder schreckt, den Ehrgeiz nüchtern macht,
Den Heuchler züchtiget, und Thoren klüger lacht;
Sie, die zum Unterricht die Todten läßt erscheinen,
Die große Kunst, mit der wir lachen, oder weinen.
Sie fand in Griechenland Schutz, Lieb' und Lehrbegier
In Rom, in Gallien, in Albion, und — hier.
Ihr, Freunde, habt hier oft, wenn ihre Thränen flossen,
Mit edler Weichlichkeit, die Euren mit vergossen;
Habt redlich Euren Schmerz mit ihrem Schmerz vereint,
Und ihr aus voller Brust den Beifall zugeweint:
Wie sie gehaßt, geliebt, gehoffet, und gescheuet,
Und Eurer Menschlichkeit im Leiden Euch erfreuet.
Lang hat sie sich umsonst nach Bühnen umgesehn;
In Hamburg fand sie Schutz: hier sey denn ihr Athen!

Hier, in dem Schooß der Ruh, im Schutze weiser Gönner,
Gemuthiget durch Lob, vollendet durch den Kenner;
Hier reifet — ja ich wünsch', ich hoff', ich weissag' es! —
Ein zweiter Roscius, ein zweiter Sophokles,
Der Gräciens Kothurn Germanien erneure:
Und ein Theil dieses Ruhms, ihr Gönner, wird der Eure.
O seyd desselben werth! Bleibt Eurer Güte gleich,
Und denkt, o denkt daran, ganz Deutschland sieht auf Euch!

Epilog.

(Gesprochen von Madame Hensel.)

Seht hier! so standhaft stirbt der überzeugte Christ!
So lieblos hasset der, dem Irrthum nützlich ist,
Der Barbarei bedarf, damit er seine Sache,
Sein Ansehn, seinen Traum, zu Lehren Gottes mache.
Der Geist des Irrthums war Verfolgung und Gewalt,
Wo Blindheit für Verdienst, und Furcht für Andacht galt.
So konnt' er sein Gespinnst von Lügen, mit den Blitzen
Der Majestät, mit Gift, mit Meuchelmord beschützen.

Habt Dank für dieß Gefühl, für jede Thräne Dank!
Wer irrt, verdient nicht Zucht des Hasses oder Spottes:
Was Menschen hassen lehrt, ist keine Lehre Gottes!
Ach! liebt die Irrenden, die ohne Bosheit blind,
Zwar schwächere vielleicht, doch immer Menschen sind.
Belehret, duldet sie; und zwingt nicht die zu Thränen,
Die sonst kein Vorwurf trifft, als daß sie anders wähnen.
Rechtschaffen ist der Mann, den, seinem Glauben treu,
Nichts zur Verstellung zwingt, zu böser Heuchelei;
Der für die Wahrheit glüht, und, nie durch Furcht gezügelt,
Sie freudig, wie Olint, mit seinem Blut versiegelt.
Solch Beispiel, edle Freund', ist Eures Beifalls werth:
O wohl uns! hätten wir, was Cronegk schön gelehrt,
Gedanken, die ihn selbst so sehr veredelt haben,
Durch unsre Vorstellung tief in Eu'r Herz gegraben!
Des Dichters Leben war schön, wie sein Nachruhm ist;
Er war, und — o verzeiht die Thrän'! — und starb ein Christ,
Ließ sein vortrefflich Herz der Nachwelt in Gedichten,
Um sie — was kann man mehr? noch todt zu unterrichten.
Versaget, hat Euch jetzt Sophronia gerührt,
Denn seiner Asche nicht, was ihr mit Recht gebührt,
Den Seufzer, daß er starb, den Dank für seine Lehre,
Und — ach! den traurigen Tribut von einer Zähre.
Uns aber, edle Freund', ermuntre Gütigkeit;
Und hätten wir gefehlt, so tadelt; doch verzeiht.
Verzeihung muthiget zu edelerm Erkühnen,
Und feiner Tadel lehrt das höchste Lob verdienen.
Bedenkt, daß unter uns die Kunst nur kaum beginnt,
In welcher tausend Quins für einen Garrick sind;
Erwartet nicht zu viel, damit wir immer steigen,
Und — doch nur Euch gebührt zu richten, uns zu schweigen.

Siebentes Stück.

Den 22. Mai 1767.

Der Prolog zeigt das Schauspiel in seiner höchsten Würde, indem er es als das Supplement der Gesetze betrachten läßt.

Es giebt Dinge in dem sittlichen Betragen des Menschen, welche in Ansehung ihres unmittelbaren Einflusses auf das Wohl der Gesellschaft, zu unbeträchtlich, und in sich selbst zu veränderlich sind, als daß sie werth oder fähig wären, unter der eigentlichen Aufsicht des Gesetzes zu stehen. Es giebt wiederum andere, gegen die alle Kraft der Legislation zu kurz fällt; die in ihren Triebfedern so unbegreiflich, in sich selbst so ungeheuer, in ihren Folgen so unermeßlich sind, daß sie entweder der Ahndung der Gesetze ganz entgehen, oder doch unmöglich nach Verdienst geahndet werden können. Ich will es nicht unternehmen, auf die erstern, als auf Gattungen des Lächerlichen, die Komödie; und auf die andern, als auf außerordentliche Erscheinungen in dem Reiche der Sitten, welche die Vernunft in Erstaunen, und das Herz in Tumult setzen, die Tragödie einzuschränken. Das Genie lacht über alle die Gränzscheidungen der Kritik. Aber so viel ist doch unstreitig, daß das Schauspiel überhaupt seinen Vorwurf entweder diesseits oder jenseits der Gränzen des Gesetzes wählet, und die eigentlichen Gegenstände desselben nur in so fern behandelt, als sie sich entweder in das Lächerliche verlieren, oder bis in das Abscheuliche verbreiten.

Sanftmuth verdienen bei jeder Gelegenheit empfohlen zu werden, und kein Anlaß dazu kann so entfernt seyn, den wenigstens unser Herz nicht sehr natürlich und dringend finden sollte.

Uebrigens stimme ich mit Vergnügen dem rührenden Lobe bei, welches der Dichter dem seligen Cronegk ertheilt. Aber ich werde mich schwerlich bereden lassen, daß er mit mir, über den poetischen Werth des kritisirten Stückes, nicht ebenfalls einig seyn sollte. Ich bin sehr betroffen gewesen, als man mich versichert, daß ich verschiedene von meinen Lesern durch mein unverhohlnes Urtheil unwillig gemacht hätte. Wenn ihnen bescheidene Freiheit, bei der sich durchaus keine Nebenabsichten denken lassen, mißfällt, so laufe ich Gefahr, sie noch oft unwillig zu machen. Ich habe gar nicht die Absicht gehabt, ihnen die Lesung eines Dichters zu verleiden, den ungekünstelter Witz, viel feine Empfindung und die lauterste Moral empfehlen. Diese Eigenschaften werden ihn jederzeit schätzbar machen, ob man ihm schon andere absprechen muß, zu denen er entweder gar keine Anlage hatte, oder die zu ihrer Reife gewisse Jahre erfordern, weit unter welchen er starb. Sein Codrus ward von den Verfassern der Bibliothek der schönen Wissenschaften gekrönt, aber wahrlich nicht als ein gutes Stück, sondern als das beste von denen, die damals um den Preis stritten. Mein Urtheil nimmt ihm also keine Ehre, die ihm die Kritik damals ertheilet. Wenn Hinkende um die Wette laufen, so bleibt der, welcher von ihnen zuerst an das Ziel kömmt, doch noch ein Hinkender.

Eine Stelle in dem Epilog ist einer Mißdeutung ausgesetzt gewesen, von der sie gerettet zu werden verdient. Der Dichter sagt:

„Bedenkt, daß unter uns die Kunst nur kaum beginnt,
„In welcher tausend Quins für einen Garrick sind.

Quin, habe ich dawider erinnern hören, ist kein schlechter Schauspieler gewesen. — Nein, gewiß nicht; er war Thomsons besonderer Freund, und die Freundschaft, in der ein Schauspieler mit einem Dichter, wie Thomson, gestanden, wird bei der Nachwelt immer ein gutes Vorurtheil für seine Kunst erwecken. Auch hat Quin noch mehr als dieses Vorurtheil für sich: man weiß, daß er in der Tragödie mit vieler Würde gespielt; daß er besonders

der erhabenen Sprache des Milton Genüge zu leisten gewußt; daß er, im Komischen, die Rolle des Falstaff zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht. Doch alles dieses macht ihn zu keinem Garrick; und das Mißverständniß liegt bloß darin, daß man annimmt, der Dichter habe diesem allgemeinen und außerordentlichen Schauspieler einen schlechten, und für schlecht durchgängig erkannten, entgegensetzen wollen. Quin soll hier einen von der gewöhnlichen Sorte bedeuten, wie man sie alle Tage sieht; einen Mann, der überhaupt seine Sache so gut wegmacht, daß man mit ihm zufrieden ist; der auch diesen und jenen Charakter ganz vortrefflich spielt, so wie ihm seine Figur, seine Stimme, sein Temperament dabei zu Hülfe kommen. So ein Mann ist sehr brauchbar, und kann mit allem Rechte ein guter Schauspieler heißen; aber wie viel fehlt ihm noch, um der Proteus in seiner Kunst zu seyn, für den das einstimmige Gerücht schon längst den Garrick erklärt hat. Ein solcher Quin machte, ohne Zweifel, den König im Hamlet, als Thomas Jones und Rebhuhn in der Komödie waren; und der Rebhuhne giebt es mehrere, die nicht einen Augenblick anstehen, ihn einem Garrick weit vorzuziehen. „Was!" sagen sie, „Garrick der größte Acteur? Er schien ja nicht über

von ihm bearbeiteten Stoff einnehmen, und unbilligen Kritiken, sowohl über ihn als über die Schauspieler, vorbauen kann. Noch weniger bedienen sie sich des Epilogs, so wie sich wohl Plautus desselben manchmal bedienet, um die völlige Auflösung des Stücks, die in dem fünften Acte nicht Raum hatte, darin erzählen zu lassen. Sondern sie machen ihn zu einer Art von Nutzanwendung, voll guter Lehren, voll feiner Bemerkungen über die geschilderten Sitten, und über die Kunst, mit der sie geschildert worden; und das alles in dem schnurrigsten, launigsten Tone. Diesen Ton ändern sie auch nicht einmal gern bei dem Trauerspiele; und es ist gar nichts ungewöhnliches, daß nach dem blutigsten und rührendsten die Satyre ein so lautes Gelächter aufschlägt, und der Witz so muthwillig wird, daß es scheint, es sey die ausdrückliche Absicht, mit allen Eindrücken des Guten ein Gespötte zu treiben. Es ist bekannt, wie sehr Thomson wider diese Narrenschelle, mit der man der Melpomene nachklingelt, geeifert hat. Wenn ich daher wünschte, daß auch bei uns neue Originalstücke, nicht ganz ohne Einführung und Empfehlung, vor das Publicum gebracht würden, so versteht es sich von selbst, daß bei dem Trauerspiele der Ton des Epilogs unserm deutschen Ernste angemessener seyn müßte. Nach dem Lustspiele könnte er immer so burlesk seyn, als er wollte. Dryden ist es, der bei den Engländern Meisterstücke von dieser Art gemacht hat, die noch jetzt mit dem größten Vergnügen gelesen werden, nachdem die Spiele selbst, zu welchen er sie verfertigt, zum Theil längst vergessen sind. Hamburg hätte einen deutschen Dryden in der Nähe; und ich brauche ihn nicht noch einmal zu bezeichnen, wer von unsern Dichtern Moral und Kritik mit attischem Salze zu würzen, so gut als der Engländer verstehen würde.

Achtes Stück.

Den 26. Mai 1767.

Die Vorstellungen des ersten Abends wurden den zweiten wiederholt.

Den dritten Abend (Freitags, den 24. v. M.) ward Melanide aufgeführt. Dieses Stück des Nivelle de la Chaussee ist

bekannt. Es ist von der rührenden Gattung, der man den spöttischen Beinamen, der Weinerlichen, gegeben. Wenn weinerlich heißt, was uns die Thränen nahe bringt, wobei wir nicht übel Lust hätten zu weinen, so sind verschiedene Stücke von dieser Gattung etwas mehr, als weinerlich; sie kosten einer empfindlichen Seele Ströme von Thränen; und der gemeine Praß französischer Trauerspiele verdient, in Vergleichung ihrer, allein weinerlich genannt zu werden. Denn eben bringen sie es ungefähr so weit, daß uns wird, als ob wir hätten weinen können, wenn der Dichter seine Kunst besser verstanden hätte.

Melanide ist kein Meisterstück von dieser Gattung; aber man sieht es doch immer mit Vergnügen. Es hat sich, selbst auf dem französischen Theater, erhalten, auf welchem es im Jahre 1741 zuerst gespielt ward. Der Stoff, sagt man, sey aus einem Roman, Mademoiselle de Bontems betitelt, entlehnt. Ich kenne diesen Roman nicht; aber wenn auch die Situation der zweiten Scene des dritten Acts aus ihm genommen ist, so muß ich einen Unbekannten, anstatt des de la Chaussee, um das beneiden, weßwegen ich wohl, eine Melanide gemacht zu haben, wünschte.

Die Uebersetzung war nicht schlecht; sie ist unendlich besser, als eine italienische, die in dem zweiten Bande der theatralischen Bibliothek des Diodati steht. Ich muß es zum Troste des größten Haufens unserer Uebersetzer anführen, daß ihre italienischen Mitbrüder meistentheils noch weit elender sind, als sie. Gute Verse indeß in gute Prosa übersetzen, erfordert etwas mehr, als Genauigkeit; oder ich möchte wohl sagen, etwas anders. Allzu

ergänzen oder anzubringen: so wird er uns alle Nachlässigkeiten seines Originals überliefert, und ihnen nichts als die Entschuldigung benommen haben, welche die Schwierigkeiten der Symmetrie und des Wohlklanges in der Grundsprache für sie machen.

Die Rolle der Melanide ward von einer Actrice gespielt, die nach einer neunjährigen Entfernung vom Theater, aufs neue in allen den Vollkommenheiten wieder erschien, die Kenner und Nichtkenner, mit und ohne Einsicht, ehedem an ihr empfunden und bewundert hatten. Madame Löwen verbindet mit dem silbernen Tone der sonorsten lieblichsten Stimme, mit dem offensten, ruhigsten und gleichwohl ausdruckfähigsten Gesichte von der Welt das feinste, schnellste Gefühl, die sicherste, wärmste Empfindung, die sich, zwar nicht immer so lebhaft, als es viele wünschen, doch allezeit mit Anstand und Würde äußert. In ihrer Declamation accentuirt sie richtig, aber nicht merklich. Der gänzliche Mangel intensiver Accente verursacht Monotonie; aber ohne ihr diese vorwerfen zu können, weiß sie dem sparsamern Gebrauche derselben durch eine andere Feinheit zu Hülfe zu kommen, von der, leider! sehr viele Acteurs ganz und gar nichts wissen. Ich will mich erklären. Man weiß, was in der Musik das Mouvement heißt; nicht der Takt, sondern der Grad der Langsamkeit oder Schnelligkeit, mit welchen der Takt gespielt wird. Dieses Mouvement ist durch das ganze Stück einförmig; in dem nämlichen Maaße der Geschwindigkeit, in welchem die ersten Takte gespielt worden, müssen sie alle, bis zu den letzten, gespielt werden. Diese Einförmigkeit ist in der Musik nothwendig, weil Ein Stück nur einerlei ausdrücken kann, und ohne dieselbe gar keine Verbindung verschiedener Instrumente und Stimmen möglich seyn würde. Mit der Declamation hingegen ist es ganz anders. Wenn wir einen Perioden von mehreren Gliedern als ein besonderes musikalisches Stück annehmen, und die Glieder als die Takte desselben betrachten, so müssen diese Glieder, auch alsdann, wenn sie vollkommen gleicher Länge wären, und aus der nämlichen Anzahl von Sylben des nämlichen Zeitmaaßes bestünden, dennoch nie mit einerlei Geschwindigkeit gesprochen werden. Denn da sie, weder in Absicht auf die Deutlichkeit und den Nachdruck, noch in Rücksicht auf den in dem ganzen Perioden

herrschenden Affekt, von einerlei Werth und Belang seyn können: so ist es der Natur gemäß, daß die Stimme die geringfügigern schnell herausstößt, flüchtig und nachlässig darüber hinschlüpft: auf den beträchtlichern aber verweilt, sie dehnt und schleift, und jedes Wort, und in jedem Wort jeden Buchstaben uns zuzählet. Die Grade dieser Verschiedenheit sind unendlich; und ob sie sich schon durch keine künstliche Zeittheilchen bestimmen und gegen einander abmessen lassen, so werden sie doch auch von dem ungelehrtesten Ohre unterschieden, so wie von der ungelehrtesten Zunge beobachtet, wenn die Rede aus einem durchdrungenen Herzen, und nicht bloß aus einem fertigen Gedächtnisse fließt. Die Wirkung ist unglaublich, die dieses beständig abwechselnde Mouvement der Stimme hat; und werden vollends alle Abänderungen des Tones, nicht bloß in Ansehung der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und Runden, sogar des Holprichten und Geschmeidigen, an den rechten Stellen, damit verbunden: so entsteht jene natürliche Musik, gegen die sich unfehlbar unser Herz eröffnet, weil es empfindet, daß sie aus dem Herzen entspringt, und die Kunst nur in so fern daran Antheil hat, als auch die

Die Hauptzüge der Fabel und der größte Theil der Situationen sind aus der Neuen Heloise des Rousseau entlehnt. Ich wünschte, daß Hr. Heufeld, ehe er zu Werke geschritten, die Beurtheilung dieses Romans in den Briefen, die neueste Literatur betreffend,[1] gelesen und studirt hätte. Er würde mit einer sicherern Einsicht in die Schönheiten seines Originals gearbeitet haben, und vielleicht in vielen Stücken glücklicher gewesen seyn.

Der Werth der Neuen Heloise ist, von der Seite der Erfindung, sehr gering, und das Beste darin ganz und gar keiner dramatischen Bearbeitung fähig. Die Situationen sind alltäglich oder unnatürlich, und die wenig guten so weit von einander entfernt, daß sie sich, ohne Gewaltsamkeit, in den engen Raum eines Schauspiels von drei Aufzügen nicht zwingen lassen. Die Geschichte konnte sich auf der Bühne unmöglich so schließen, wie sie sich in dem Romane nicht sowohl schließt, als verliert. Der Liebhaber der Julie mußte hier glücklich werden, und Hr. Heufeld läßt ihn glücklich werden. Er bekommt seine Schülerin. Aber hat Hr. Heufeld auch überlegt, daß seine Julie nun gar nicht mehr die Julie des Rousseau ist? Doch Julie des Rousseau, oder nicht: wem liegt daran? Wenn sie nur sonst eine Person ist, die interessirt. Aber eben das ist sie nicht; sie ist nichts, als eine kleine verliebte Närrin, die manchmal artig genug schwatzt, wenn sich Hr. Heufeld auf eine schöne Stelle im Rousseau besinnt. „Julie, sagt der Kunstrichter, dessen Urtheils ich erwähnt habe, spielt in der Geschichte eine zweifache Rolle. Sie ist Anfangs ein schwaches und sogar etwas verführerisches Mädchen, und wird zuletzt ein Frauenzimmer, das, als ein Muster der Tugend, alle, die man jemals erdichtet hat, weit übertrifft.“ Dieses letztere wird sie durch ihren Gehorsam, durch die Aufopferung ihrer Liebe, durch die Gewalt, die sie über ihr Herz gewinnt. Wenn nun aber von allen diesen in dem Stücke nichts zu hören und zu sehen ist: was bleibt von ihr übrig, als, wie gesagt, das schwache verführerische Mädchen, das Tugend und Weisheit auf der Zunge, und Thorheit im Herzen hat?

Den St. Preux des Rousseau hat Hr. Heufeld in einen

[1] Theil X. S. 233 u. f. (Von M. Mendelssohn.)

Siegmund umgetauft. Der Name Siegmund schmeckt bei uns ziemlich nach dem Domestiquen. Ich wünschte, daß unsere dramatischen Dichter auch in solchen Kleinigkeiten ein wenig gesuchter, und auf den Ton der großen Welt aufmerksamer seyn wollten. — St. Preux spielt schon bei dem Rousseau eine sehr abgeschmackte Figur. „Sie nennen ihn alle, sagt der angeführte Kunstrichter, den Philosophen. Den Philosophen! Ich möchte wissen, was der junge Mensch in der ganzen Geschichte spricht oder thut, dadurch er diesen Namen verdient? In meinen Augen ist er der albernste Mensch von der Welt, der in allgemeinen Ausrufungen Vernunft und Weisheit bis in den Himmel erhebt, und nicht den geringsten Funken davon besitzt. In seiner Liebe ist er abenteuerlich, schwülstig, ausgelassen, und in seinem übrigen Thun und Lassen findet sich nicht die geringste Spur von Ueberlegung. Er setzt das stolzeste Zutrauen in seine Vernunft, und ist dennoch nicht entschlossen genug, den kleinsten Schritt zu thun, ohne von seiner Schülerin, oder von seinem Freunde an der Hand geführt zu werden." — Aber wie tief ist der deutsche Siegmund noch unter diesem St. Preux!

Neuntes Stück.

Den 29. Mai 1767.

In dem Romane hat St. Preux doch noch dann und wann Gelegenheit, seinen aufgeklärten Verstand zu zeigen, und die thätige Rolle des rechtschaffenen Mannes zu spielen. Aber Sieg-

dazu darbieten, große Handlungen verrichten könne. Man
zum voraus annehmen, daß er ein rechtschaffener Mann
wie er beschrieben werde; und genug, daß Julie, ihre Mutter,
se, Eduard, lauter rechtschaffene Leute, ihn dafür erkannt
t."

Es ist recht wohl gehandelt, wenn man im gemeinen Leben
n Charakter anderer kein beleidigendes Mißtrauen setzt;
man dem Zeugnisse, das sich ehrliche Leute unter einander
en, allen Glauben beimißt. Aber darf uns der dramatische
r mit dieser Regel der Billigkeit abspeisen? Gewiß nicht;
sich schon sein Geschäft dadurch sehr leicht machen könnte.
wollen es auf der Bühne sehen, wer die Menschen sind, und
n es nur aus ihren Thaten sehen. Das Gute, das wir
, bloß auf anderer Wort, zutrauen sollen, kann uns un-
h für sie interessiren; es läßt uns völlig gleichgültig, und
wir nie die geringste eigene Erfahrung davon erhalten, so
s sogar eine üble Rückwirkung auf diejenigen, auf deren
und Glauben wir es einzig und allein annehmen sollen.
gefehlt also, daß wir deßwegen, weil Julie, ihre Mutter,
se, Eduard, den Siegmund für den vortrefflichsten, voll-
ensten jungen Menschen erklären, ihn auch dafür zu erkennen
seyn sollten: so fangen wir vielmehr an, in die Einsicht
dieser Personen ein Mißtrauen zu setzen, wenn wir nie mit
n eigenen Augen etwas sehen, was ihre günstige Meinung
rtigt. Es ist wahr, in vierundzwanzig Stunden kann eine
Person nicht viel große Handlungen verrichten. Aber wer
gt denn große? Auch in den kleinsten kann sich der Cha-
schildern; und nur die, welche das meiste Licht auf ihn
n, sind, nach der poetischen Schätzung, die größten. Wie
s sich denn indeß, daß vier und zwanzig Stunden Zeit
waren, dem Siegmund zu den zwei äußersten Narrheiten
enheit zu schaffen, die einem Menschen in seinen Umständen
nmer einfallen können? Die Gelegenheiten sind auch dar-
könnte der Verfasser antworten: doch das wird er wohl
Sie möchten aber noch so natürlich herbeigeführt, noch so
ehandelt seyn: so würden darum die Narrheiten selbst, die
in zu begehen im Begriffe sehen, ihre üble Wirkung auf

unsere Idee von dem jungen stürmischen Scheinweisen nicht verlieren. Daß er schlecht handle, sehen wir: daß er gut handeln könne, hören wir nur, und nicht einmal in Beispielen, sondern in den allgemeinsten schwankendsten Ausdrücken.

Die Härte, mit der Julien von ihrem Vater begegnet wird, da sie einen andern von ihm zum Gemahle nehmen soll, als den ihr Herz gewählt hatte, wird beim Rousseau nur kaum berührt. Hr. Heufeld hatte den Muth, uns eine ganze Scene davon zu zeigen. Ich liebe es, wenn ein junger Dichter etwas wagt. Er läßt den Vater die Tochter zu Boden stoßen. Ich war um die Ausführung dieser Action besorgt. Aber vergebens; unsere Schauspieler hatten sie so wohl concertirt; es ward, von Seiten des Vaters und der Tochter, so viel Anstand dabei beobachtet, und dieser Anstand that der Wahrheit so wenig Abbruch, daß ich mir gestehen mußte, diesen Acteurs könne man so etwas anvertrauen, oder keinen. Herr Heufeld verlangt, daß, wenn Julie von ihrer Mutter aufgehoben wird, sich in ihrem Gesichte Blut zeigen soll. Es kann ihm lieb seyn, daß dieses unterlassen worden. Die Pantomime muß nie bis zu dem Eckelhaften getrieben werden. Gut, wenn in solchen Fällen die erhitzte Einbildungskraft Blut

abzunöthigen, oder, wenn man will, abzustehlen. Auf keine andere Weise konnten wir es Julien in der Folge vergeben, daß sie den inbrünstigsten Liebhaber dem kältesten Ehemanne aufgeopfert habe. Aber da diese Aufopferung in der Komödie nicht erfolgt; da es nicht die Tochter, sondern der Vater ist, der endlich nachgiebt: hätte Herr Heufeld die Wendung nicht ein wenig lindern sollen, durch die Rousseau bloß das Befremdliche jener Aufopferung rechtfertigen, und das Ungewöhnliche derselben vor dem Vorwurfe des Unnatürlichen in Sicherheit setzen wollte? — Doch Kritik, und kein Ende! Wenn Herr Heufeld das gethan hätte, so würden wir um eine Scene gekommen seyn, die, wenn sie schon nicht so recht in das Ganze passen will, doch sehr kräftig ist; er würde uns ein hohes Licht in seiner Copie vermalt haben, von dem man zwar nicht eigentlich weiß, wo es herkömmt, das aber eine treffliche Wirkung thut. Die Art, mit der Herr Eckhof diese Scene ausführte, die Action, mit der er einen Theil der grauen Haare vors Auge brachte, bei welchen er die Tochter beschwor, wären es allein werth gewesen, eine kleine Unschicklichkeit zu begehen, die vielleicht niemanden, als dem kalten Kunstrichter, bei Zergliederung des Planes, merklich wird.

Das Nachspiel dieses Abends war, der Schatz; die Nachahmung des Plautinischen Trinummus, in welcher der Verfasser alle die komischen Scenen seines Originals in einen Aufzug zu concentriren gesucht hat. Er ward sehr wohl gespielt. Die Acteurs alle wußten ihre Rollen mit der Fertigkeit, die zu dem Niedrigkomischen so nothwendig erfordert wird. Wenn ein halbschieriger Einfall, eine Unbesonnenheit, ein Wortspiel, langsam und stotternd vorgebracht wird; wenn sich die Personen auf Armseligkeiten, die weiter nichts als den Mund in Falten setzen sollen, noch erst viel besinnen: so ist die Langeweile unvermeidlich. Possen müssen Schlag auf Schlag gesagt werden, und der Zuhörer muß keinen Augenblick Zeit haben, zu untersuchen, wie witzig oder unwitzig sie sind. Es sind keine Frauenzimmer in diesem Stücke; das einzige, welches noch anzubringen gewesen wäre, würde eine frostige Liebhaberin seyn; und freilich lieber keines, als so eines. Sonst möchte ich es niemanden rathen, sich dieser Besonderheit zu befleißigen. Wir sind zu sehr an die Untermengung beider

Geschlechter gewöhnt, als daß wir bei gänzlicher Vermissung des reizendern nicht etwas Leeres empfinden sollten.

Unter den Italienern hat ehedem Cecchi, und neuerlich unter den Franzosen Destouches, das nämliche Lustspiel des Plautus wieder auf die Bühne gebracht. Sie haben beide große Stücke von fünf Aufzügen daraus gemacht, und sind daher genöthigt gewesen, den Plan des Römers mit eignen Erfindungen zu erweitern. Das vom Cecchi heißt: die Mitgift, und wird vom Riccoboni, in seiner Geschichte des italienischen Theaters, als eines von den besten alten Lustspielen desselben empfohlen. Das vom Destouches führt den Titel: der verborgene Schatz, und ward ein einzigesmal, im Jahre 1745, auf der italienischen Bühne zu Paris, und auch dieses einzigemal nicht ganz bis zu Ende, aufgeführt. Es fand keinen Beifall, und ist erst nach dem Tode des Verfassers, und also verschiedene Jahre später als der deutsche Schatz, im Druck erschienen. Plautus selbst ist nicht der erste Erfinder dieses so glücklichen, und von mehrern mit so vieler Nacheiferung bearbeiteten Stoffes gewesen; sondern Philemon, bei dem es eben die simple Aufschrift hatte, zu der es im Deutschen wieder zurückgeführt worden. Plautus hatte seine ganz

geführt worden. Es beruht sehr viel auf dem Tone, in welchem sich ein Dichter ankündigt, oder in welchem er seine besten Werke verfertigt. Man nimmt stillschweigend an, als ob er eine Verbindung dadurch eingehe, sich von diesem Tone niemals zu entfernen; und wenn er es thut, dünkt man sich berechtigt, darüber zu stutzen. Man sucht den Verfasser in dem Verfasser, und glaubt, etwas Schlechters zu finden, sobald man nicht das nämliche findet. Destouches hatte in seinem verheiratheten Philosophen, in seinem Ruhmredigen, in seinem Verschwender Muster eines feinern, höhern Komischen gegeben, als man vom Moliere, selbst in seinen ernsthaftesten Stücken, gewohnt war. Sogleich machten die Kunstrichter, die so gern klassificiren, dieses zu seiner eigenthümlichen Sphäre; was bei dem Poeten vielleicht nichts als zufällige Wahl war, erklärten sie für vorzüglichen Hang und herrschende Fähigkeit; was er einmal, zweimal nicht gewollt hatte, schien er ihnen nicht zu können: und als er es nunmehr wollte, was sieht Kunstrichtern ähnlicher, als daß sie ihm lieber nicht Gerechtigkeit widerfahren ließen, ehe sie ihr voreiliges Urtheil änderten? Ich will damit nicht sagen, daß das Niedrigkomische des Destouches mit dem Molierischen von einerlei Güte sey. Es ist wirklich um vieles steifer; der witzige Kopf ist mehr darin zu spüren, als der getreue Maler; seine Narren sind selten von den behaglichen Narren, wie sie aus den Händen der Natur kommen, sondern mehrentheils von der hölzernen Gattung, wie sie die Kunst schnitzelt, und mit Affectation, mit verfehlter Lebensart, mit Pedanterie überladet; sein Schulwitz, seine Masuren sind daher frostiger als lächerlich. Aber dem ungeachtet, — und nur dieses wollte ich sagen, — sind seine lustigen Stücke am wahren Komischen so geringhaltig noch nicht, als sie ein verzärtelter Geschmack findet; sie haben Scenen mit unter, die uns aus Herzensgrunde zu lachen machen, und die ihm allein einen ansehnlichen Rang unter den komischen Dichtern versichern könnten.

Hierauf folgte ein neues Lustspiel in einem Aufzuge, betitelt: die neue Agnese.

Madame Gertrude spielte vor den Augen der Welt die fromme Spröde; aber insgeheim war sie die gefällige, feurige Freundin eines gewissen Bernard. Wie glücklich, o wie glücklich

machst du mich, Bernard! rief sie einst in der Entzückung, und ward von ihrer Tochter behorcht. Morgens darauf fragt das liebe einfältige Mädchen: Aber, Mama, wer ist denn der Bernard, der die Leute glücklich macht? Die Mutter merkte sich verrathen, faßte sich aber geschwind. Es ist der Heilige, meine Tochter, den ich mir kürzlich gewählt habe; einer von den größten im Paradiese. Nicht lange, so ward die Tochter mit einem gewissen Hilar bekannt. Das gute Kind fand in seinem Umgange recht viel Vergnügen! Mama bekömmt Verdacht, Mama beschleicht das glückliche Paar; und da bekömmt Mama von dem Töchterchen eben so schöne Seufzer zu hören, als das Töchterchen jüngst von Mama gehört hatte. Die Mutter ergrimmt, überfällt sie, tobt. Nun, was denn, liebe Mama? sagt endlich das ruhige Mädchen. Sie haben sich den H. Bernard gewählt; und ich, ich mir den H. Hilar. Warum nicht? — Dieses ist eines von den lehrreichen Mährchen, mit welchen das weise Alter des göttlichen Voltaire die junge Welt beschenkte. Favart fand es gerade so erbaulich, als die Fabel zu einer komischen Oper seyn muß. Er sah nichts Anstößiges darin, als die Namen der Heiligen, und diesem Anstoße wußte er auszuweichen. Er machte aus Madame

die beste Aufmunterung verdient. Alter, Figur, Miene, Stimme, alles kömmt ihr hier zu Statten; und ob sich, bei diesen Naturgaben, in einer solchen Rolle schon vieles von selbst spielt: so muß man ihr doch auch eine Menge Feinheiten zugestehen, die Vorbedacht und Kunst, aber gerade nicht mehr und nicht weniger verriethen, als sich an einer Agnese verrathen darf.

Den sechsten Abend (Mittwochs, den 29. April) ward die Semiramis des Hrn. von Voltaire aufgeführt.

Dieses Trauerspiel ward im Jahre 1748 auf die französische Bühne gebracht, erhielt großen Beifall, und macht, in der Geschichte dieser Bühne, gewissermaßen Epoche. — Nachdem der Hr. von Voltaire seine Zaire und Alzire, seinen Brutus und Cäsar geliefert hatte, ward er in der Meinung bestärkt, daß die tragischen Dichter seiner Nation die alten Griechen in vielen Stücken weit überträfen. Von uns Franzosen, sagt er, hätten die Griechen eine geschicktere Exposition, und die große Kunst, die Auftritte untereinander so zu verbinden, daß die Scene niemals leer bleibt, und keine Person weder ohne Ursache kömmt noch abgeht, lernen können. Von uns, sagt er, hätten sie lernen können, wie Nebenbuhler und Nebenbuhlerinnen, in witzigen Antithesen, mit einander sprechen; wie der Dichter, mit einer Menge erhabner, glänzender Gedanken, blenden und in Erstaunen setzen müsse. Von uns hätten sie lernen können — O freilich; was ist von den Franzosen nicht alles zu lernen! Hier und da möchte zwar ein Ausländer, der die Alten auch ein wenig gelesen hat, demüthig um Erlaubniß bitten, anderer Meinung seyn zu dürfen. Er möchte vielleicht einwenden, daß alle diese Vorzüge der Franzosen auf das Wesentliche des Trauerspiels eben keinen großen Einfluß hätten; daß es Schönheiten wären, welche die einfältige Größe der Alten verachtet habe. Doch was hilft es, dem Hrn. von Voltaire etwas einzuwenden? Er spricht, und man glaubt. Ein einziges vermißte er bei seiner Bühne: daß die großen Meisterstücke derselben nicht mit der Pracht aufgeführt würden, deren doch die Griechen die kleinen Versuche einer erst sich bildenden Kunst gewürdigt hätten. Das Theater in Paris, ein altes Ballhaus, mit Verzierungen von dem schlechtesten Geschmacke, wo sich in einem schmutzigen Parterre das stehende Volk drängt

und stößt, beleidigte ihn mit Recht; und besonders beleidigte ihn die barbarische Gewohnheit, die Zuschauer auf der Bühne zu dulden, wo sie den Acteurs kaum so viel Platz lassen, als zu ihren nothwendigsten Bewegungen erforderlich ist. Er war überzeugt, daß bloß dieser Uebelstand Frankreich um vieles gebracht habe, was man, bei einem freiern, zu Handlungen bequemern und prächtigern Theater, ohne Zweifel gewagt hätte. Und eine Probe hiervon zu geben, verfertigte er seine Semiramis. Eine Königin, welche die Stände ihres Reichs versammelt, um ihnen ihre Vermählung zu eröffnen; ein Gespenst, das aus seiner Gruft steigt, um Blutschande zu verhindern, und sich an seinem Mörder zu rächen; diese Gruft, in die ein Narr hereingeht, um als ein Verbrecher wieder herauszukommen: das alles war in der That für die Franzosen etwas ganz Neues. Es macht so viel Lärmen auf der Bühne, es erfordert so viel Pomp und Verwandlung, als man nur immer in einer Oper gewohnt ist. Der Dichter glaubte das Muster zu einer ganz besondern Gattung gegeben zu haben; und ob er es schon nicht für die französische Bühne, so wie sie war, sondern so wie er sie wünschte, gemacht hatte: so ward es dennoch auf derselben, vor der Hand, so gut gespielt,

wagte, rechtfertigt sie mit so eignen Gründen, daß es sich der Mühe lohnt, einen Augenblick dabei zu verweilen.

„Man schrie und schrieb von allen Seiten, sagt der Herr von Voltaire, daß man an Gespenster nicht mehr glaube, und daß die Erscheinung der Todten, in den Augen einer erleuchteten Nation, nicht anders als kindisch sein könne. Wie? versetzt er dagegen; das ganze Alterthum hätte diese Wunder geglaubt, und es sollte nicht vergönnt seyn, sich nach dem Alterthume zu richten? Wie? unsere Religion hätte dergleichen außerordentliche Fügungen der Vorsicht geheiligt und es sollte lächerlich seyn, sie zu erneuern?"

Diese Ausrufungen, dünkt mich, sind rhetorischer, als gründlich. Vor allen Dingen wünschte ich, die Religion hier aus dem Spiele zu lassen. In Dingen des Geschmacks und der Kritik sind Gründe, aus ihr genommen, recht gut, seinen Gegner zum Stillschweigen zu bringen, aber nicht so recht tauglich, ihn zu überzeugen. Die Religion, als Religion, muß hier nichts entscheiden sollen, nur als eine Art von Ueberlieferung des Alterthums gilt ihr Zeugniß nicht mehr und nicht weniger, als andere Zeugnisse des Alterthums gelten. Und sonach hätten wir es auch hier nur mit dem Alterthume zu thun.

Sehr wohl; das ganze Alterthum hat Gespenster geglaubt. Die dramatischen Dichter des Alterthums hatten also Recht, diesen Glauben zu nutzen; wenn wir bei einem von ihnen wiederkommende Todte aufgeführt finden, so wäre es unbillig, ihm nach unsern bessern Einsichten den Prozeß zu machen. Aber hat darum der neue, diese unsere bessere Einsichten theilende dramatische Dichter die nämliche Befugniß? Gewiß nicht. — Aber wenn er seine Geschichte in jene leichtgläubigere Zeiten zurücklegt? Auch alsdann nicht. Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber; er erzählt nicht, was man ehedem geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unsern Augen nochmals geschehen; und läßt es nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz andern und höhern Absicht; die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns täuschen, und durch die Täuschung rühren. Wenn es also wahr ist, daß wir jetzt

keine Gespenster mehr glauben; wenn dieses Nichtglauben die Täuschung nothwendig verhindern müßte; wenn ohne Täuschung wir unmöglich sympathisiren können: so handelt jetzt der dramatische Dichter wider sich selbst, wenn er uns dem ungeachtet solche unglaubliche Mährchen ausstaffirt; alle Kunst, die er dabei anwendet, ist verloren.

Folglich? Folglich ist es durchaus nicht erlaubt, Gespenster und Erscheinungen auf die Bühne zu bringen? Folglich ist diese Quelle des Schrecklichen und Pathetischen für uns vertrocknet? Nein; dieser Verlust wäre für die Poesie zu groß; und hat sie nicht Beispiele für sich, wo das Genie aller unserer Philosophie trotzt, und Dinge, die der kalten Vernunft sehr spöttisch vorkommen, unserer Einbildung sehr fürchterlich zu machen weiß? Die Folge muß daher anders fallen, und die Voraussetzung wird nur falsch seyn. Wir glauben keine Gespenster mehr? Wer sagt das? Oder vielmehr, was heißt das? Heißt es so viel: wir sind endlich in unsern Einsichten so weit gekommen, daß wir die Unmöglichkeit davon erweisen können; gewisse unumstößliche Wahrheiten, die mit dem Glauben an Gespenster im Widerspruch stehen, sind so allgemein bekannt worden, sind auch dem gemein-

dichtet. Es kömmt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen; nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir in gemeinem Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was Er will.

So ein Dichter ist Shakespeare, und Shakespeare fast einzig und allein. Vor seinem Gespenste im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. Der Herr von Voltaire that gar nicht wohl, sich auf dieses Gespenst zu berufen; es macht ihn und seinen Geist des Ninus — lächerlich.

Shakespeares Gespenst kömmt wirklich aus jener Welt; so dünkt uns. Denn es kömmt zu der feierlichen Stunde, in der schaudernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düstern, geheimnißvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir, von der Amme an, Gespenster zu erwarten und zu denken gewohnt sind. Aber Voltaires Geist ist auch nicht einmal zum Popanze gut, Kinder damit zu schrecken; es ist der bloße verkleidete Komödiant, der nichts hat, nichts sagt, nichts thut, was es wahrscheinlich machen könnte, er wäre das, wofür er sich ausgiebt; alle Umstände vielmehr, unter welchen er erscheint, stören den Betrug, und verrathen das Geschöpf eines kalten Dichters, der uns gern täuschen und schrecken möchte, ohne daß er weiß, wie er es anfangen soll. Man überlege auch nur dieses einzige: am hellen Tage, mitten in der Versammlung der Stände des Reichs, von einem Donnerschlage angekündigt, tritt das Voltairische Gespenst aus seiner Gruft hervor. Wo hat Voltaire jemals gehört, daß Gespenster so dreist sind? Welche alte Frau hätte ihm nicht sagen können, daß die Gespenster das Sonnenlicht scheuen, und große Gesellschaften gar nicht gern besuchten? Doch Voltaire wußte zuverlässig das auch; aber er war zu furchtsam, zu ekel diese gemeinen Umstände zu nutzen; er wollte uns einen Geist zeigen, aber es sollte ein Geist von einer edlern Art seyn; und durch diese edlere Art verdarb er alles. Das Gespenst, das sich Dinge herausnimmt, die wider alles Herkommen, wider alle gute Sitten unter den Gespenstern sind,

dünkt mich kein rechtes Gespenst zu seyn; und alles, was die Illusion hier nicht befördert, stört die Illusion.

Wenn Voltaire einiges Augenmerk auf die Pantomime genommen hätte, so würde er auch von einer andern Seite die Unschicklichkeit empfunden haben, ein Gespenst vor den Augen einer großen Menge erscheinen zu lassen. Alle müssen auf einmal, bei Erblickung desselben, Furcht und Entsetzen äußern; alle müssen es auf verschiedene Art äußern, wenn der Anblick nicht die frostige Symmetrie eines Ballets haben soll. Nun richte man einmal eine Heerde dumme Statisten dazu ab; und wenn man sie auf das glücklichste abgerichtet hat, so bedenke man, wie sehr dieser vielfache Ausdruck des nämlichen Affects die Aufmerksamkeit theilen, und von den Hauptpersonen abziehen muß. Wenn diese den rechten Eindruck auf uns machen sollen, so müssen wir sie nicht allein sehen können, sondern es ist auch gut, wenn wir sonst nichts sehen, als sie. Beim Shakespeare ist es der einzige Hamlet, mit dem sich das Gespenst einläßt; in der Scene, wo die Mutter dabei ist, wird es von der Mutter weder gesehen noch gehört. Alle unsere Beobachtung geht also auf ihn, und je mehr Merkmale eines von Schauder und Schrecken zerrütteten Gemüths

Voltaires Gespenst ist nichts als eine poetische Maschine, die nur des Knotens wegen da ist; es interessirt uns für sich selbst nicht im geringsten. Shakespeares Gespenst hingegen ist eine wirklich handelnde Person, an dessen Schicksale wir Antheil nehmen; es erweckt Schauder, aber auch Mitleid.

Dieser Unterschied entsprang, ohne Zweifel, aus der verschiedenen Denkungsart beider Dichter von den Gespenstern überhaupt. Voltaire betrachtet die Erscheinung eines Verstorbenen als ein Wunder; Shakespeare als eine ganz natürliche Begebenheit. Wer von beiden philosophischer denkt, dürfte keine Frage seyn; aber Shakespeare dachte poetischer. Der Geist des Ninus kam bei Voltairen als ein Wesen, das noch jenseit dem Grabe angenehmer und unangenehmer Empfindungen fähig ist, mit welchem wir also Mitleiden haben können, in keine Betrachtung. Er wollte bloß damit lehren, daß die höchste Macht, um verborgene Verbrechen ans Licht zu bringen und zu bestrafen, auch wohl eine Ausnahme von ihren ewigen Gesetzen mache.

Ich will nicht sagen, daß es ein Fehler ist, wenn der dramatische Dichter seine Fabel so einrichtet, daß sie zur Erläuterung oder Bestätigung irgend einer großen moralischen Wahrheit dienen kann. Aber ich darf sagen, daß diese Einrichtung der Fabel nichts weniger als nothwendig ist; daß es sehr lehrreiche, vollkommene Stücke geben kann, die auf keine solche einzelne Maxime abzwecken; daß man Unrecht thut, den letzten Sittenspruch, den man zum Schlusse verschiedener Trauerspiele der Alten findet, so anzusehen, als ob das Ganze bloß um seinetwillen da wäre.

Wenn daher die Semiramis des Herrn von Voltaire weiter kein Verdienst hätte, als dieses, worauf er sich so viel zu gute thut, daß man nämlich daraus die höchste Gerechtigkeit verehren lerne, die, außerordentliche Lasterthaten zu strafen, außerordentliche Wege wähle: so würde Semiramis in meinen Augen nur ein sehr mittelmäßiges Stück seyn. Besonders da diese Moral selbst nicht eben die erbaulichste ist. Denn es ist unstreitig dem weisesten Wesen weit anständiger, wenn es dieser außerordentlichen Wege nicht bedarf, und wir uns die Bestrafung des Guten und Bösen in die ordentliche Kette der Dinge von ihr mit eingeflochten denken.

Doch ich will mich bei dem Stücke nicht länger verweilen, um noch ein Wort von der Art zu sagen, wie es hier aufgeführt worden. Man hat alle Ursache, damit zufrieden zu seyn. Die Bühne ist geräumig genug, die Menge von Personen ohne Verwirrung zu fassen, die der Dichter in verschiedenen Scenen auftreten läßt. Die Verzierungen sind neu, von dem besten Geschmacke, und sammeln den so oft abwechselnden Ort so gut als möglich in Einen.

Den siebenten Abend (Donnerstags, den 30. April) ward der verheirathete Philosoph, vom Destouches, gespielt.

Dieses Lustspiel kam im Jahr 1727 zuerst auf die französische Bühne, und fand so allgemeinen Beifall, daß es in Jahr und Tag sechs und dreißigmal aufgeführt ward. Die deutsche Uebersetzung ist nicht die prosaische aus den zu Berlin übersetzten sämmtlichen Werken des Destouches; sondern eine in Versen, an der mehrere Hände geflickt und gebessert haben. Sie hat wirklich viel glückliche Verse, aber auch viel harte und unnatürliche Stellen. Es ist unbeschreiblich, wie schwer dergleichen Stellen dem Schauspieler das Agiren machen; und doch werden wenig französische Stücke seyn, die auf irgend einem deutschen Theater jemals

bloß ein bösartiger Kerl ist, ist hier zugleich ein elender Scribent, den er Frelon nannte, damit die Ausleger desto geschwinder auf seinen geschwornen Feind, den Journalisten Freron, fallen möchten. Diesen wollte er damit zu Boden schlagen, und ohne Zweifel hat er ihm einen empfindlichen Streich versetzt. Wir Ausländer, die wir an den hämischen Neckereien der französischen Gelehrten unter sich keinen Antheil nehmen, sehen über die Persönlichkeiten dieses Stücks weg, und finden in dem Frelon nichts als die getreue Schilderung einer Art von Leuten, die auch bei uns nicht fremd ist. Wir haben unsere Frelons so gut, wie die Franzosen und Engländer, nur daß sie bei uns weniger Aufsehen machen, weil uns unsere Literatur überhaupt gleichgültiger ist. Fiele das Treffende dieses Charakters aber auch gänzlich in Deutschland weg, so hat das Stück doch, noch außer ihm, Interesse genug, und der ehrliche Freeport allein könnte es in unsrer Gunst erhalten. Wir lieben seine plumpe Edelmüthigkeit, und die Engländer selbst haben sich dadurch geschmeichelt gefunden.

Denn nur seinetwegen haben sie erst kürzlich den ganzen Stamm auf den Grund wirklich verpflanzt, auf welchem er sich gewachsen zu seyn rühmte. Colman, unstreitig jetzt ihr bester komischer Dichter, hat die Schottländerin, unter dem Titel des englischen Kaufmanns, übersetzt, und ihr vollends alle das nationale Colorit gegeben, das ihr in dem Originale noch mangelte. So sehr der Herr von Voltaire die englischen Sitten auch kennen will, so hatte er doch häufig dagegen verstoßen; z. E. darin, daß er seine Lindane auf einem Kaffeehause wohnen läßt. Colman miethet sie dafür bei einer ehrlichen Frau ein, die möblirte Zimmer hält, und diese Frau ist weit anständiger die Freundin und Wohlthäterin der jungen verlassenen Schöne, als Fabriz. Auch die Charaktere hat Colman für den englischen Geschmack kräftiger zu machen gesucht. Lady Alton ist nicht bloß eine eifersüchtige Furie; sie will ein Frauenzimmer von Genie, von Geschmack und Gelehrsamkeit seyn, und giebt sich das Ansehen einer Schutzgöttin der Literatur. Hierdurch glaubte er die Verbindung wahrscheinlicher zu machen, in der sie mit dem elenden Frelon steht, den er Spatter nennt. Freeport vornehmlich hat eine weitere

Sphäre von Thätigkeit bekommen, und er nimmt sich des Vaters der Lindane eben so eifrig an, als der Lindane selbst. Was im Französischen der Lord Falbridge zu dessen Begnadigung thut, thut im Englischen Freeport, und er ist es allein, der alles zu einem glücklichen Ende bringt.

Die englischen Kunstrichter haben in Colmans Umarbeitung die Gesinnungen durchaus vortrefflich, den Dialog fein und lebhaft, und die Charaktere sehr wohl ausgeführt gefunden. Aber doch ziehen sie ihr Colmans übrige Stücke weit vor, von welchen man die eifersüchtige Ehefrau auf dem Ackermannischen Theater ehedem hier gesehen, und nach der diejenigen, die sich ihrer erinnern, ungefähr urtheilen können. Der englische Kaufmann hat ihnen nicht Handlung genug; die Neugierde wird ihnen nicht genug darin genährt; die ganze Verwicklung ist in dem ersten Acte sichtbar. Hiernächst hat er ihnen zu viel Aehnlichkeit mit andern Stücken, und den besten Situationen fehlt die Neuheit. Freeport, meinen sie, hätte nicht den geringsten Funken von Liebe gegen die Lindane empfinden müssen; seine gute That verliere dadurch alles Verdienst u. s. w.

Es ist an dieser Kritik manches nicht ganz ungegründet; in-

des Diodati steht. Sie folgt dem Originale Schritt vor Schritt, so wie die deutsche; nur eine Scene zum Schlusse hat ihr der Italiener mehr gegeben. Voltaire sagte, Frelon werde in der englischen Urschrift am Ende bestraft; aber so verdient diese Bestrafung sey, so habe sie ihm doch dem Hauptinteresse zu schaden geschienen; er habe sie also weggelassen. Dem Italiener dünkte diese Entschuldigung nicht hinlänglich, und er ergänzte die Bestrafung des Frelons aus seinem Kopfe; denn die Italiener sind große Liebhaber der poetischen Gerechtigkeit.

Dreizehntes Stück.

Den 12. Juni 1767.

Den neunten Abend (Montags, den 4. Mai) sollte Cenie gespielt werden. Es wurden aber auf einmal mehr als die Hälfte der Schauspieler, durch einen epidemischen Zufall, außer Stand gesetzt zu agiren; und man mußte sich so gut zu helfen suchen, als möglich. Man wiederholte die neue Agnese, und gab das Singspiel: die Gouvernante.

Den zehnten Abend (Dienstags, den 5. Mai) ward der poetische Dorfjunker, vom Destouches, aufgeführt.

Dieses Stück hat im Französischen drei Aufzüge, und in der Uebersetzung fünf. Ohne diese Verbesserung war es nicht werth, in die deutsche Schaubühne des weiland berühmten Herrn Professor Gottscheds aufgenommen zu werden, und seine gelehrte Freundin, die Uebersetzerin, war eine viel zu brave Ehefrau, als daß sie sich nicht den kritischen Aussprüchen ihres Gemahls blindlings hätte unterwerfen sollen. Was kostet es denn nun auch für große Mühe, aus drei Aufzügen fünf zu machen? Man läßt in einem andern Zimmer einmal Kaffee trinken; man schlägt einen Spaziergang im Garten vor; und wenn Noth an den Mann geht, so kann ja auch der Lichtputzer herauskommen und sagen: Meine Damen und Herrn, treten sie ein wenig ab, die Zwischenakte sind des Putzens wegen erfunden, und was hilft ihr Spielen, wenn das Parterre nicht sehen kann? — Die Uebersetzung selbst ist sonst nicht schlecht, und besonders sind der Frau Professorin die Knittelverse des Masuren, wie billig, sehr wohl gelungen.

Ob sie überall eben so glücklich gewesen, wo sie den Einfällen ihres Originals eine andere Wendung geben zu müssen geglaubt, würde sich aus der Vergleichung zeigen. Eine Verbesserung dieser Art, mit der es die liebe Frau recht herzlich gut gemeint hatte, habe ich dem ohngeachtet aufmutzen hören. In der Scene, wo Henriette die alberne Dirne spielt, läßt Destouches den Masuren zu ihr sagen: „Sie setzen mich in Erstaunen, Mademoiselle; ich habe Sie für eine Virtuosin gehalten. — O pfui! erwiedert Henriette; wofür haben Sie mich gehalten? Ich bin ein ehrliches Mädchen, daß Sie es nur wissen. — Aber man kann ja, fällt ihr Masuren ein, beides wohl zugleich, ein ehrliches Mädchen und eine Virtuosin, seyn. — Nein, sagt Henriette; ich behaupte: daß man das nicht zugleich seyn kann. Ich eine Virtuosin!" Man erinnere sich, was Madame Gottsched, anstatt des Worts, Virtuosin, gesetzt hat: ein Wunder. Kein Wunder! sagte man, daß sie das that. Sie fühlte sich auch so etwas von einer Virtuosin zu seyn, und ward über den vermeinten Stich böse. Aber sie hätte nicht böse werden sollen, und was die witzige und gelehrte Henriette, in der Person einer dummen Agnese, sagt, hätte die Frau Professorin immer, ohne Maulspitzen, nachsagen können.

lebhaft angenommen; und je glücklicher er die Schwierigkeiten derselben überstiegen hätte, desto unwiderleglicher würden seine Gründe geschienen haben. Doch, als er selbst Hand an das Werk legte, fand er ohne Zweifel, wie unsägliche Mühe es koste, nur einen Theil derselben zu übersteigen, und wie wenig das Vergnügen, welches aus diesen überstiegenen Schwierigkeiten entsteht, für die Menge kleiner Schönheiten, die man ihnen aufopfern müsse, schadlos halte. Die Franzosen waren ehedem so ekel, daß man ihnen die prosaischen Stücke des Moliere, nach seinem Tode, in Verse bringen mußte; und noch jetzt hören sie ein prosaisches Lustspiel als ein Ding an, das ein jeder von ihnen machen könne. Den Engländer hingegen würde eine gereimte Komödie aus dem Theater jagen. Nur die Deutschen sind auch hierin, soll ich sagen billiger, oder gleichgültiger? Sie nehmen an, was ihnen der Dichter vorsetzt. Was wäre es auch, wenn sie jetzt schon wählen und ausmustern wollten?

Die Rolle der stummen Schöne hat ihre Bedenklichkeiten. Eine stumme Schöne, sagt man, ist nicht nothwendig eine dumme, und die Schauspielerin hat Unrecht, die eine alberne plumpe Dirne daraus macht. Aber Schlegels stumme Schönheit ist allerdings dumm zugleich; denn daß sie nichts spricht, kömmt daher, weil sie nichts denkt. Das Feine dabei würde also dieses seyn, daß man sie überall, wo sie, um artig zu scheinen, denken müßte, unartig machte, dabei aber ihr alle die Artigkeiten ließe, die bloß mechanisch sind, und die sie, ohne viel zu denken, haben könnte. Ihr Gang z. E., ihre Verbeugungen brauchen gar nicht bäurisch zu seyn; sie können so gut und zierlich seyn, als sie nur immer ein Tanzmeister lehren kann; denn warum sollte sie von ihrem Tanzmeister nichts gelernt haben, da sie sogar Quadrille gelernt hat? Und sie muß Quadrille nicht schlecht spielen; denn sie rechnet fest darauf, dem Papa das Geld abzugewinnen. Auch ihre Kleidung muß weder altväterisch, noch schlumpicht seyn; denn Frau Praatgern sagt ausdrücklich:

„Bist du vielleicht nicht wohl gekleidet? — Laß doch sehn!
„Nun! — dreh dich um! — das ist ja gut, und sitzt galant.
„Was sagt denn der Phantast, dir fehlte der Verstand?“

In dieser Musterung der Frau Praatgern überhaupt hat der Dichter deutlich genug bemerkt, wie er das Aeußerliche seiner stummen Schöne zu seyn wünsche. Gleichfalls schön, nur nicht reizend.

„Laß sehn, wie trägst du dich? — Den Kopf nicht so zurücke!"

Dummheit ohne Erziehung hält den Kopf mehr vorwärts, als zurück; ihn zurück halten, lehrt der Tanzmeister; man muß also Charlotten den Tanzmeister ansehen, und je mehr, je besser; denn das schadet ihrer Stummheit nichts, vielmehr sind die zierlich steifen Tanzmeistermanieren gerade die, welche der stummen Schönheit am meisten entsprechen; sie zeigen die Schönheit in ihrem besten Vortheile, nur daß sie ihr das Leben nehmen.

„Wer fragt: hat sie Verstand? der seh nur ihre Blicke."

Recht wohl, wenn man eine Schauspielerin mit großen schönen Augen zu dieser Rolle hat. Nur müssen sich diese schöne Augen wenig oder gar nicht regen; ihre Blicke müssen langsam und stier seyn; sie müssen uns, mit ihrem unbeweglichen Brennpunkte, in Flammen setzen wollen, aber nichts sagen.

ward überhaupt sehr gut gespielt. Es ist ein wenig zu lang, und man verkürzt es daher auf den meisten Theatern. Ob der Verfasser mit allen diesen Verkürzungen so recht zufrieden ist, daran zweifle ich fast. Man weiß ja, wie die Autores sind; wenn man ihnen auch nur einen Nietnagel nehmen will, so schreien sie gleich: Ihr kommt mir ans Leben! Freilich ist der übermäßigen Länge eines Stücks, durch das bloße Weglassen, nur übel abgeholfen, und ich begreife nicht, wie man eine Scene verkürzen kann, ohne die ganze Folge des Dialogs zu ändern. Aber wenn dem Verfasser die fremden Verkürzungen nicht anstehen, so mache er selbst welche, falls es ihm der Mühe werth dünkt, und er nicht von denjenigen ist, die Kinder in die Welt setzen, und auf ewig die Hand von ihnen abziehen.

Madame Henseln starb ungemein anständig; in der malerischsten Stellung; und besonders hat mich ein Zug außerordentlich überrascht. Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, daß sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sie sich auf die glücklichste Art zu Nutze; in dem Augenblicke, da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Armes, ein gelinder Spasmus; sie kniff den Rock, der um ein weniges erhoben ward und gleich wieder sank: das letzte Aufflattern eines verlöschenden Lichts; der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne. — Wer diese Feinheit in meiner Beschreibung nicht schön findet, der schiebe die Schuld auf meine Beschreibung: aber er sehe sie einmal!

Vierzehntes Stück.

Den 16. Juni 1767.

Das bürgerliche Trauerspiel hat an dem französischen Kunstrichter, welcher die Sara seiner Nation bekannt gemacht,[1] einen sehr gründlichen Vertheidiger gefunden. Die Franzosen billigen sonst selten etwas, wovon sie kein Muster unter sich selbst haben.

Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke

[1] Journal Etranger, Décembre 1761.

Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicher Weise am tiefsten in unsre Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter. Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden; unsere Sympathie erfordert einen einzelnen Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen.

„Man thut dem menschlichen Herzen Unrecht, sagt auch Marmontel, man verkennt die Natur, wenn man glaubt, daß sie Titel bedürfe, uns zu bewegen und zu rühren. Die geheiligten Namen des Freundes, des Vaters, des Geliebten, des Gatten, des Sohnes, der Mutter, des Menschen überhaupt: diese sind pathetischer, als alles; diese behaupten ihre Rechte immer und ewig. Was liegt daran, welches der Rang, der Geschlechtsname, die Geburt des Unglücklichen ist, den seine Gefälligkeit gegen unwürdige Freunde, und das verführerische Beispiel, ins Spiel verstrickt, der seinen Wohlstand und seine Ehre

Ruhe zur Verzweiflung; kurz, in dem äußersten Unglücke, in das eine bloße Schwachheit gestürzt?"

Man lasse aber diese Betrachtungen den Franzosen von ihren Diderots und Marmontels noch so eingeschärft werden: es scheint doch nicht, daß das bürgerliche Trauerspiel darum bei ihnen besonders in Schwang kommen werde. Die Nation ist zu eitel, ist in Titel und andere äußerliche Vorzüge zu verliebt; bis auf den gemeinsten Mann will alles mit Vornehmern umgehen; und Gesellschaft mit seines gleichen ist so viel als schlechte Gesellschaft. Zwar ein glückliches Genie vermag viel über sein Volk; die Natur hat nirgends ihre Rechte aufgegeben, und sie erwartet vielleicht auch dort nur den Dichter, der sie in aller ihrer Wahrheit und Stärke zu zeigen versteht. Der Versuch, den ein Ungenannter in einem Stücke gemacht hat, welches er das Gemälde der Dürftigkeit nennt, hat schon große Schönheiten; und bis die Franzosen daran Geschmack gewinnen, hätten wir es für unser Theater adoptiren sollen.

Was der erstgedachte Kunstrichter an der deutschen Sara aussetzt, ist zum Theil nicht ohne Grund. Ich glaube aber doch, der Verfasser wird lieber seine Fehler behalten, als sich der vielleicht unglücklichen Mühe einer gänzlichen Umarbeitung unterziehen wollen. Er erinnert sich, was Voltaire bei einer ähnlichen Gelegenheit sagte: „Man kann nicht immer alles ausführen, was uns unsere Freunde rathen. Es giebt auch nothwendige Fehler. Einem Bucklichten, den man von seinem Buckel heilen wollte, müßte man das Leben nehmen. Mein Kind ist bucklicht; aber es befindet sich sonst ganz gut."

Den zwölften Abend (Donnerstags, den 7. Mai) ward der Spieler, vom Regnard, aufgeführt.

Dieses Stück ist ohne Zweifel das beste, was Regnard gemacht hat; aber Riviere du Freny, der bald darauf gleichfalls einen Spieler auf die Bühne brachte, nahm ihn wegen der Erfindung in Anspruch. Er beklagte sich, daß ihm Regnard die Anlage und verschiedene Scenen gestohlen habe; Regnard schob die Beschuldigung zurück, und jetzt wissen wir von diesem Streite nur so viel mit Zuverlässigkeit, daß einer von beiden der Plagiarius gewesen. Wenn es Regnard war, so müssen wir es ihm

wohl noch dazu danken, daß er sich überwinden konnte, die Vertraulichkeit seines Freundes zu mißbrauchen; er bemächtigte sich, bloß zu unserm Besten, der Materialien, von denen er voraus sahe, daß sie verhunzt werden würden. Wir hätten nur einen sehr elenden Spieler, wenn er gewissenhafter gewesen wäre. Doch hätte er die That eingestehen, und dem armen Du Fresny einen Theil der damit erworbenen Ehre lassen müssen.

Den dreizehnten Abend (Freitags, den 8. Mai) ward der verheirathete Philosoph wiederholt; und den Beschluß machte der Liebhaber als Schriftsteller und Bedienter.

Der Verfasser dieses kleinen artigen Stücks heißt Cerou; er studirte die Rechte, als er es im Jahre 1740 den Italienern in Paris zu spielen gab. Es fällt ungemein wohl aus.

Den vierzehnten Abend (Montags, den 11. Mai) wurden die coquette Mutter vom Quinault, und der Advocat Patelin aufgeführt.

Jene wird von den Kennern unter die besten Stücke gerechnet, die sich auf dem französischen Theater aus dem vorigen Jahrhundert erhalten haben. Es ist wirklich viel gutes Komisches darin, dessen sich Moliere nicht hätte schämen dürfen. Aber der fünfte Act und die ganze Auflösung hätte weit besser seyn können;

Den funfzehnten Abend (Dienstags, den 12. Mai) ward Lessings Freigeist vorgestellt.

Man kennt ihn hier unter dem Titel des beschämten Freigeistes, weil man ihn von dem Trauerspiele des Herrn von Brave, das eben diese Aufschrift führt, unterscheiden wollen. Eigentlich kann man wohl nicht sagen, daß derjenige beschämt wird, welcher sich bessert. Adrast ist auch nicht einzig und allein der Freigeist; sondern es nehmen mehrere Personen an diesem Charakter Theil. Die eitle unbesonnene Henriette, der für Wahrheit und Irrthum gleichgültige Lisidor, der spitzbübische Johann, sind alles Arten von Freigeistern, die zusammen den Titel des Stückes erfüllen müssen. Doch was liegt an dem Titel? Genug, daß die Vorstellung alles Beifalls würdig war. Die Rollen sind ohne Ausnahme wohl besetzt; und besonders spielt Herr Böck den Theophan mit alle dem freundlichen Anstande, den dieser Charakter erfordert, um den endlichen Unwillen über die Hartnäckigkeit, mit der ihn Adrast verkennt, und auf dem die ganze Katastrophe beruht, dagegen abstechen zu lassen.

Den Beschluß dieses Abends machte das Schäferspiel des Herrn Pfeffels: der Schatz.

Dieser Dichter hat sich, außer diesem kleinen Stücke, noch durch ein anderes, der Eremit, nicht unrühmlich bekannt gemacht. In den Schatz hat er mehr Interesse zu legen gesucht, als gemeiniglich unsere Schäferspiele zu haben pflegen, deren ganzer Inhalt tändelnde Liebe ist. Sein Ausdruck ist nur öfters ein wenig zu gesucht und kostbar, wodurch die ohnedem schon allzu verfeinerten Empfindungen ein höchst studirtes Ansehen bekommen, und zu nichts als frostigen Spielwerken des Witzes werden. Dieses gilt besonders von seinem Eremiten, welches ein kleines Trauerspiel seyn soll, das man, anstatt der allzulustigen Nachspiele, auf rührende Stücke könnte folgen lassen. Die Absicht ist recht gut; aber wir wollen vom Weinen doch noch lieber zum Lachen, als zum Gähnen übergehen.

Funfzehntes Stück.

Den 19. Juni 1767.

Den sechzehnten Abend (Mittwochs, den 13. Mai) ward die Zaire des Herrn von Voltaire aufgeführt.

„Den Liebhabern der gelehrten Geschichte, sagt Herr von Voltaire, wird es nicht unangenehm seyn, zu wissen, wie dieses Stück entstanden. Verschiedene Damen hatten dem Verfasser vorgeworfen, daß in seinen Tragödien nicht genug Liebe wäre. Er antwortete ihnen, daß, seiner Meinung nach, die Tragödie auch eben nicht der schicklichste Ort für die Liebe sey; wenn sie aber doch mit aller Gewalt verliebte Helden haben müßten, so wolle er ihnen welche machen, so gut als ein anderer. Das Stück ward in achtzehn Tagen vollendet, und fand großen Beifall. Man nennt es zu Paris ein christliches Trauerspiel, und es ist oft, anstatt des Polyeukts, vorgestellt worden."

Den Damen haben wir also dieses Stück zu verdanken und es wird noch lange das Lieblingsstück der Damen bleiben. Ein junger feuriger Monarch, nur der Liebe unterwürfig; ein stolzer Sieger, nur von der Schönheit besiegt; ein Sultan ohne Polygamie; ein Seraglio, in den freien zugänglichen Sitz einer unumschränkten Gebieterin verwandelt; ein verlassenes Mädchen, zur höchsten Staffel des Glücks, durch nichts als ihre schönen Augen, erhöht; ein Herz, um das Zärtlichkeit und Religion streiten, das sich zwischen seinen Gott und seinen Abgott theilt,

denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das behutsamste und gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bei der spröden Sophistin und bei dem kalten Kunstrichter verantworten kann. Aber der beste Kanzlist weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste; oder hat gleichwohl Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakespeare gehabt, so hat er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit unter dem Dichter geblieben.

Von der Eifersucht läßt sich ungefähr eben das sagen. Der eifersüchtige Orosmann spielt, gegen den eifersüchtigen Othello des Shakespeare, eine sehr kahle Figur. Und doch ist Othello offenbar das Vorbild des Orosmann gewesen. Cibber sagt,[1] Voltaire habe sich des Brandes bemächtigt, der den tragischen Scheiterhaufen des Shakespeare in Gluth gesetzt. Ich hätte gesagt: eines Brandes aus diesem flammenden Scheiterhaufen; und noch dazu eines, der mehr dampft, als leuchtet und wärmt. Wir hören in dem Orosmann einen Eifersüchtigen reden, wir sehen ihn die rasche That eines Eifersüchtigen begehen; aber von der Eifersucht selbst lernen wir nicht mehr und nicht weniger, als wir vorher wußten. Othello hingegen ist das vollständigste Lehrbuch über diese traurige Raserei; da können wir alles lernen, was sie angeht, sie erwecken und sie vermeiden.

Aber ist es denn immer Shakespeare, werden einige meiner Leser fragen, immer Shakespeare, der alles besser verstanden hat, als die Franzosen? Das ärgert uns; wir können ihn ja nicht lesen. — Ich ergreife diese Gelegenheit, das Publicum an etwas zu erinnern, das es vorsätzlich vergessen zu wollen scheint. Wir haben eine Uebersetzung vom Shakespeare. Sie ist noch kaum fertig geworden, und niemand bekümmert sich schon mehr darum. Die Kunstrichter haben viel Böses davon gesagt. Ich hätte große Lust, sehr viel Gutes davon zu sagen. Nicht, um diesen gelehrten

[1] From English Plays, Zara's French author fir'd
Confess'd his Muse, beyond herself, inspir'd,
From rack'd Othello's rage, he rais'd his style
And snatch'd the brand, that lights this tragic pile.

Männern zu widersprechen; nicht, um die Fehler zu vertheidigen, die sie darin bemerkt haben: sondern, weil ich glaube, daß man von diesen Fehlern kein solches Aufheben hätte machen sollen. Das Unternehmen war schwer; ein jeder anderer, als Herr Wieland, würde in der Eil noch öfter verstoßen, und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut gemacht hat, wird schwerlich jemand besser machen. So wie er uns den Shakespeare geliefert hat, ist es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen es sie liefert, so beleidigen, daß wir nothwendig eine bessere Uebersetzung haben müßten.

Doch wieder zur Zaire. Der Verfasser brachte sie im Jahre 1733 auf die Pariser Bühne; und drei Jahre darauf ward sie ins Englische übersetzt, und auch in London auf dem Theater in Drury-Lane gespielt. Der Uebersetzer war Aaron Hill, selbst ein dramatischer Dichter, nicht von der schlechtesten Gattung. Voltaire fand sich sehr dadurch geschmeichelt, und was er, in dem ihm eigenen Tone der stolzen Bescheidenheit, in der Zuschrift seines Stücks an den Engländer Fackener, davon sagt, verdient

mit Versen beschlossen werden mußte, die in einem ganz andern Geschmacke waren, als das Uebrige des Stücks; und nothwendig mußten diese Verse eine Vergleichung enthalten. Phädra, indem sie abgeht, vergleicht sich sehr poetisch mit einem Rehe, Cato mit einem Felsen, und Cleopatra mit Kindern, die so lange weinen, bis sie einschlafen. Der Uebersetzer der Zaire ist der erste, der es gewagt hat, die Rechte der Natur gegen einen von ihr so entfernten Geschmack zu behaupten. Er hat diesen Gebrauch abgeschafft; er hat es empfunden, daß die Leidenschaft ihre wahre Sprache führen, und der Poet sich überall verbergen müsse, um uns nur den Helden erkennen zu lassen."

Es sind nicht mehr als nur drei Unwahrheiten in dieser Stelle; und das ist für den Herrn von Voltaire eben nicht viel. Wahr ist es, daß die Engländer, vom Shakespeare an, und vielleicht auch von noch länger her, die Gewohnheit gehabt, ihre Aufzüge in ungereimten Versen mit ein paar gereimten Zeilen zu enden. Aber daß diese gereimten Zeilen nichts als Vergleichungen enthielten, daß sie nothwendig Vergleichungen enthalten müssen, das ist grundfalsch; und ich begreife gar nicht, wie der Herr von Voltaire einem Engländer, von dem er doch glauben konnte, daß er die tragischen Dichter seines Volkes auch gelesen habe, so etwas unter die Nase sagen können. Zweitens ist es nicht an dem, daß Hill in seiner Uebersetzung der Zaire von dieser Gewohnheit abgegangen. Es ist zwar beinahe nicht glaublich, daß der Herr von Voltaire die Uebersetzung seines Stücks nicht genauer sollte angesehen haben, als ich oder ein anderer. Gleichwohl muß es so seyn. Denn so gewiß sie in reimfreien Versen ist, so gewiß schließt sich auch jeder Act mit zwei oder vier gereimten Zeilen. Vergleichungen enthalten sie freilich nicht; aber, wie gesagt, unter allen dergleichen gereimten Zeilen, mit welchen Shakespeare, und Johnson, und Dryden, und Lee, und Otway, und Rowe, und wie sie alle heißen, ihre Aufzüge schließen, sind sicherlich hundert gegen fünfe, die gleichfalls keine enthalten. Was hatte denn Hill also besonders? Hätte er aber auch wirklich das Besondere gehabt, das ihm Voltaire leiht: so wäre doch drittens das nicht wahr, daß sein Beispiel von dem Einflusse gewesen, von dem es Voltaire seyn läßt. Noch bis diese Stunde

erscheinen in England eben so viel, wo nicht noch mehr Trauerspiele, deren Acte sich mit gereimten Zeilen enden, als die es nicht thun. Hill selbst hat in keinem einzigen Stücke, deren er doch verschiedene, noch nach der Uebersetzung der Zaire, gemacht, sich der alten Mode gänzlich entäußert. Und was ist es denn nun, ob wir zuletzt Reime hören oder keine? Wenn sie da sind, können sie vielleicht dem Orchester noch nutzen; als Zeichen nämlich, nach den Instrumenten zu greifen, welches Zeichen auf diese Art weit schicklicher aus dem Stücke selbst abgenommen würde, als daß es die Pfeife oder der Schlüssel giebt.

Sechzehntes Stück.

Den 23. Juni 1767.

Die englischen Schauspieler waren zu Hills Zeiten ein wenig sehr unnatürlich; besonders war ihr tragisches Spiel äußerst wild und übertrieben; wo sie heftige Leidenschaften auszudrücken hatten, schrien und gebärdeten sie sich als Besessene; und das Uebrige tönten sie in einer steifen, strotzenden Feierlichkeit daher, die in jeder Sylbe den Komödianten verrieth. Als er daher seine Ueber-

Voltaire ward so entzückt über sie, daß er sein Alter recht kläglich bedauerte.

Die Rolle des Orosmann hatte ein Anverwandter des Hill übernommen, der kein Komödiant von Profession, sondern ein Mann von Stande war. Er spielte aus Liebhaberei, und machte sich nicht das geringste Bedenken, öffentlich aufzutreten, um ein Talent zu zeigen, das so schätzbar als irgend ein anderes ist. In England sind dergleichen Exempel von angesehenen Leuten, die zu ihrem bloßen Vergnügen einmal mitspielen, nicht selten. „Alles was uns dabei befremden sollte, sagte der Herr von Voltaire, ist dieses, daß es uns befremdet. Wir sollten überlegen, daß alle Dinge in der Welt von der Gewohnheit und Meinung abhangen. Der französische Hof hat ehedem auf dem Theater mit den Opernspielern getanzt; und man hat weiter nichts besonders dabei gefunden, als daß diese Art von Lustbarkeit aus der Mode gekommen. Was ist zwischen den beiden Künsten für ein Unterschied, als daß die eine über die andere eben so weit erhaben ist, als es Talente, welche vorzügliche Seelenkräfte erfordern, über bloß körperliche Fertigkeiten sind?“

Ins Italienische hat der Graf Gozzi die Zaire übersetzt; sehr genau und sehr zierlich; sie steht in dem dritten Theile seiner Werke. In welcher Sprache können zärtliche Klagen rührender klingen, als in dieser? Mit der einzigen Freiheit, die sich Gozzi gegen das Ende des Stücks genommen, wird man schwerlich zufrieden seyn. Nachdem sich Orosmann erstochen, läßt ihn Voltaire nur noch ein paar Worte sagen, uns über das Schicksal des Nerestan zu beruhigen. Aber was thut Gozzi? Der Italiener fand es ohne Zweifel zu kalt, einen Türken so gelassen wegsterben zu lassen. Er legt also dem Orosmann noch eine Tirade in den Mund, voller Ausrufungen, voller Winseln und Verzweiflung. Ich will sie der Seltenheit halber unter den Text setzen.[1]

[1] Questo mortale orror che per le vene
Tutte mi scorre, omai non è dolore,
Che basti ad appagarti, anima bella.
Feroce cor, cor dispietato, e misero,
Paga la pena del delitto orrendo.
Mani crudeli — oh Dio — Mani, che siete

Es ist doch sonderbar, wie weit sich hier der deutsche Geschmack von dem welschen entfernt! Dem Welschen ist Voltaire zu kurz; uns Deutschen ist er zu lang. Kaum hat Orosmann gesagt: „verehret und gerochen;“ kaum hat er sich den tödtlichen Stoß beigebracht, so lassen wir den Vorhang niederfallen. Ist es denn aber auch wahr, daß der deutsche Geschmack dieses so haben will? Wir machen dergleichen Verkürzung mit mehreren Stücken: aber warum machen wir sie? Wollen wir denn im Ernst, daß sich ein Trauerspiel wie ein Epigramm schließen soll? Immer mit der Spitze des Dolchs, oder mit dem letzten Seufzer des Helden? Woher kömmt uns gelassenen, ernsten Deutschen die flatternde Ungeduld, sobald die Execution vorbei, durchaus nun weiter nichts hören zu wollen, wenn es auch noch so wenige, zur völligen Rundung des Stücks noch so unentbehrliche Worte wären? Doch ich forsche vergebens nach der Ursache einer Sache, die nicht ist. Wir hätten kalt Blut genug, den Dichter bis ans Ende zu hören, wenn es uns der Schauspieler nur zutrauen wollte. Wir würden recht gern die letzten Befehle des großmüthigen Sultans vernehmen; recht gern die Bewunderung und das Mitleid des Nerestan noch theilen: aber wir sollen nicht.

Bei keiner Nation hat die Zaire einen schärfern Kunstrichter gefunden, als unter den Holländern. Friedrich Duim, vielleicht ein Anverwandter des berühmten Acteurs dieses Namens auf dem Amsterdamer Theater, fand so viel daran auszusetzen, daß er es für etwas Kleines hielt, eine bessere zu machen. Er machte auch wirklich eine — andere, [1] in der die Bekehrung der Zaire das Hauptwerk ist, und die sich damit endet, daß der Sultan über seine Liebe siegt, und die christliche Zaire mit aller der Pracht in ihr Vaterland schickt, die ihrer vorgehabten Erhöhung gemäß ist; der alte Lusignan stirbt vor Freuden. Wer ist begierig, mehr davon zu wissen? Der einzige unverzeihliche Fehler eines tragischen Dichters ist dieser, daß er uns kalt läßt; er interessire uns, und mache mit den kleinen mechanischen Regeln, was er will. Die Duime können wohl tadeln, aber den Bogen des Ulysses müssen sie nicht selber spannen wollen. Dieses sage ich darum, weil ich nicht gern zurück, von der mißlungenen Verbesserung auf den Ungrund der Kritik, geschlossen wissen möchte. Duims Tadel ist in vielen Stücken ganz gegründet; besonders hat er die Unschicklichkeiten, deren sich Voltaire in Ansehung des Orts schuldig macht, und das Fehlerhafte in dem nicht genugsam motivirten Auftreten und Abgehen der Personen sehr wohl angemerkt. Auch ist ihm die Ungereimtheit der sechsten Scene im dritten Acte nicht entgangen. „Orosmann, sagt er, kömmt, Zairen in die Moschee abzuholen; Zaire weigert sich, ohne die geringste Ursache von ihrer Weigerung anzuführen; sie geht ab, und Orosmann bleibt als ein Laffe (als eenen lafhartigen) stehen. Ist das wohl seiner Würde gemäß? Reimt sich das wohl mit seinem Charakter? Warum dringt er nicht in Zairen, sich deutlicher zu erklären? Warum folgt er ihr nicht in das Seraglio? Durfte er ihr nicht dahin folgen?" — Guter Duim! wenn sich Zaire deutlicher erklärt hätte: wo hätten denn die andern Acte sollen herkommen? Wäre nicht die ganze Tragödie darüber in die Pilze gegangen? — Ganz recht! auch die zweite Scene des dritten Acts ist eben so abgeschmackt: Orosmann kömmt wieder zu Zairen; Zaire geht abermals, ohne die geringste nähere Erklärung, ab,

[1] Zaire, bekeerde Turkinne. Treurspel. Amsterdam 1745.

und Crosmann, der gute Schlucker (dien goeden hals), tröstet sich deßfalls in einer Monologe. Aber, wie gesagt, die Verwicklung, oder Ungewißheit, mußte doch bis zum fünften Aufzuge hinhalten; und wenn die ganze Katastrophe an einem Haare hängt, so hängen mehr wichtige Dinge in der Welt an keinem stärkern.

Die letzterwähnte Scene ist sonst diejenige, in welcher der Schauspieler, der die Rolle des Crosmann hat, seine feinste Kunst in alle dem bescheidenen Glanze zeigen kann, in dem sie nur ein eben so feiner Kenner zu empfinden fähig ist. Er muß aus einer Gemüthsbewegung in die andere übergehen, und diesen Uebergang durch das stumme Spiel so natürlich zu machen wissen, daß der Zuschauer durchaus durch keinen Sprung, sondern durch eine zwar schnelle, aber doch dabei merkliche Gradation mit fortgerissen wird. Erst zeigt sich Crosmann in aller seiner Großmuth, willig und geneigt, Zairen zu vergeben, wann ihr Herz bereits eingenommen seyn sollte, falls sie nur aufrichtig genug ist, ihm länger kein Geheimniß davon zu machen. Indem erwacht seine Leidenschaft aufs neue, und er fordert die Aufopferung seines Nebenbuhlers. Er wird zärtlich genug, sie unter dieser Bedin-

Lustspiel wider den Selbstmord, konnte in Paris kein großes Glück machen. Die Franzosen sagten: es wäre ein Stück für London. Ich weiß auch nicht; denn die Engländer dürften vielleicht den Sidney ein wenig unenglisch finden; er geht nicht rasch genug zu Werke; er philosophirt, ehe er die That begeht, zu viel, und nachdem er sie begangen zu haben glaubt, zu wenig; seine Reue könnte schimpflicher Kleinmuth scheinen; ja, sich von einem französischen Bedienten so angeführt zu sehen, möchte von manchen für eine Beschämung gehalten werden, die des Hängens allein würdig wäre.

Doch so wie das Stück ist, scheint es für uns Deutsche recht gut zu seyn. Wir mögen eine Raserei gern mit ein wenig Philosophie bemänteln, und finden es unserer Ehre eben nicht nachtheilig, wenn man uns von einem dummen Streiche zurückhält, und das Geständniß, falsch philosophirt zu haben, uns abgewinnt. Wir werden daher dem Dümont, ob er gleich ein französischer Prahler ist, so herzlich gut, daß uns die Etiquette, welche der Dichter mit ihm beobachtet, beleidigt. Denn indem es Sidney nun erfährt, daß er durch die Vorsicht desselben dem Tode nicht näher ist, als der gesundesten einer, so läßt ihn Gresset ausrufen: „Kaum kann ich es glauben — Rosalia! — Hamilton! — und du, dessen glücklicher Eifer u. s. w." Warum diese Rangordnung? Ist es erlaubt, die Dankbarkeit der Politesse aufzuopfern? Der Bediente hat ihn gerettet; dem Bedienten gehört das erste Wort, der erste Ausdruck der Freude, so Bedienter, so weit unter seinem Herrn und seines Herrn Freunden er auch immer ist. Wenn ich Schauspieler wäre, hier würde ich es kühnlich wagen, zu thun, was der Dichter hätte thun sollen. Wenn ich schon, wider seine Vorschrift, nicht das erste Wort an meinen Erretter richten dürfte, so würde ich ihm wenigstens den ersten gerührten Blick zuschicken, mit der ersten dankbaren Umarmung auf ihn zueilen; und dann würde ich mich gegen Rosalien und gegen Hamilton wenden, und wieder auf ihn zurückkommen. Es sey uns immer angelegener, Menschlichkeit zu zeigen, als Lebensart!

Herr Eckhof spielt den Sidney so vortrefflich — Es ist unstreitig eine von seinen stärksten Rollen. Man kann die enthusiastische Melancholie, das Gefühl der Fühllosigkeit, wenn ich so

sagen darf, worin die ganze Gemüthsverfassung des Sidney besteht, schwerlich mit mehr Kunst, mit größerer Wahrheit ausdrücken. Welcher Reichthum von malenden Gesten, durch die er allgemeinen Betrachtungen gleichsam Figur und Körper giebt, und seine innersten Empfindungen in sichtbare Gegenstände verwandelt! Welcher fortreißende Ton der Ueberzeugung! —

Den Beschluß machte diesen Abend ein Stück in einem Aufzuge, nach dem Französischen des l'Affichard, unter dem Titel: Ist er von Familie? Man erräth gleich, daß ein Narr oder eine Närrin darin vorkommen muß, der es hauptsächlich um den alten Adel zu thun ist. Ein junger wohlerzogener Mensch, aber von zweifelhaftem Herkommen, bewirbt sich um die Stieftochter eines Marquis. Die Einwilligung der Mutter hängt von der Aufklärung dieses Puncts ab. Der junge Mensch hielt sich nur für den Pflegesohn eines gewissen bürgerlichen Lisanders, aber es findet sich, daß Lisander sein wahrer Vater ist. Nun wäre weiter an die Heirath nicht zu denken, wenn nicht Lisander selbst sich nur durch Unfälle zu dem bürgerlichen Stande herablassen müssen. In der That ist er von eben so guter Geburt, als der Marquis; er ist des Marquis Sohn, den jugendliche Ausschweifungen aus

Addison her. Addison hat nur eine Tragödie, und nur eine Komödie gemacht. Die dramatische Poesie überhaupt war sein Fach nicht. Aber ein guter Kopf weiß sich überall aus dem Handel zu ziehen; und so haben seine beiden Stücke, wenn schon nicht die höchsten Schönheiten ihrer Gattung, wenigstens andere, die sie noch immer zu sehr schätzbaren Werken machen. Er suchte sich mit dem einen sowohl als mit dem andern der französischen Regelmäßigkeit mehr zu nähern; aber noch zwanzig Addisons, und diese Regelmäßigkeit wird doch nie nach dem Geschmacke der Engländer werden. Begnüge sich damit, wer keine höhere Schönheiten kennt!

Destouches, der in England persönlichen Umgang mit Addison gehabt hatte, zog das Lustspiel desselben über einen noch französischern Leisten. Wir spielen es nach seiner Umarbeitung, in der wirklich vieles feiner und natürlicher, aber auch manches kälter und kraftloser geworden. Wenn ich mich indeß nicht irre, so hat Madame Gottsched, von der sich die deutsche Uebersetzung herschreibt, das englische Original mit zur Hand genommen, und manchen guten Einfall wieder daraus hergestellt.

Den neunzehnten Abend (Montags, den 18. Mai) ward der verheirathete Philosoph, vom Destouches, wiederholt.

Des Regnard Demokrit war dasjenige Stück, welches den zwanzigsten Abend (Dienstags, den 19. Mai) gespielt wurde.

Dieses Lustspiel wimmelt von Fehlern und Ungereimtheiten, und doch gefällt es. Der Kenner lacht dabei so herzlich, als der Unwissendste aus dem Pöbel. Was folgt hieraus? Daß die Schönheiten, die es hat, wahre allgemeine Schönheiten seyn müssen, und die Fehler vielleicht nur willkürliche Regeln betreffen, über die man sich leichter hinaussetzen kann, als es die Kunstrichter Wort haben wollen. Er hat keine Einheit des Orts beobachtet: mag er doch. Er hat alles Uebliche aus den Augen gesetzt: immerhin. Sein Demokrit sieht dem wahren Demokrit in keinem Stücke ähnlich; sein Athen ist ein ganz anderes Athen, als wir kennen: nun wohl, so streiche man Demokrit und Athen aus, und setze bloß erdichtete Namen dafür. Regnard hat es gewiß so gut, als ein anderer, gewußt, daß um Athen keine Wüste und keine Tiger und Bären waren; daß es, zu der Zeit des Demokrits, keinen König hatte u. s. w. Aber er hat das

alles jetzt nicht wissen wollen; seine Absicht war, die Sitten seines Landes unter fremden Namen zu schildern. Diese Schilderung ist das Hauptwerk des komischen Dichters, und nicht die historische Wahrheit.

Andere Fehler möchten schwerer zu entschuldigen seyn; der Mangel des Interesse, die kahle Verwickelung, die Menge müßiger Personen, das abgeschmackte Geschwätz des Demokrits, nicht deßwegen nur abgeschmackt, weil es der Idee widerspricht, die wir von dem Demokrit haben, sondern weil es Unsinn in jedes andern Munde seyn würde, der Dichter möchte ihn genannt haben wie er wolle. Aber was übersieht man nicht bei der guten Laune, in die uns Strabo und Thaler setzen? Der Charakter des Strabo ist gleichwohl schwer zu bestimmen; man weiß nicht, was man aus ihm machen soll; er ändert seinen Ton gegen jeden, mit dem er spricht; bald ist er ein feiner witziger Spötter, bald ein plumper Spaßmacher, bald ein zärtlicher Schulfuchs, bald ein unverschämter Stutzer. Seine Erkennung mit der Cleanthis ist ungemein komisch, aber unnatürlich. Die Art, mit der Mademoiselle Beauval und la Thorilliere diese Scenen zuerst spielten, hat sich von einem Acteur zum andern, von einer Actrice

Marivaux hat fast ein ganzes halbes Jahrhundert für die Theater in Paris gearbeitet; sein erstes Stück ist vom Jahre 1712, und sein Tod erfolgte 1763, in einem Alter von zweiundsiebzig. Die Zahl seiner Lustspiele beläuft sich auf einige dreißig, wovon mehr als zwei Drittheile den Harlekin haben, weil er sie für die italienische Bühne verfertigte. Unter diese gehören auch die falschen Vertraulichkeiten, die 1763 zuerst, ohne besondern Beifall, gespielt, zwei Jahre darauf aber wieder hervorgesucht wurden, und desto größern erhielten.

Seine Stücke, so reich sie auch an mannichfaltigen Charakteren und Verwicklungen sind, sehen sich einander dennoch sehr ähnlich. In allen der nämliche schimmernde, und öfters allzugesuchte Witz; in allen die nämliche metaphysische Zergliederung der Leidenschaften; in allen die nämliche blumenreiche, neologische Sprache. Seine Plane sind nur von einem sehr geringen Umfange; aber als ein wahrer Kallipides seiner Kunst weiß er den engen Bezirk derselben mit einer Menge so kleiner und doch so merklich abgesetzter Schritte zu durchlaufen, daß wir am Ende einen noch so weiten Weg mit ihm zurückgelegt zu haben glauben.

Seitdem die Neuberin, sub auspiciis Sr. Magnificenz, des Herrn Professors Gottsched, den Harlekin öffentlich von ihrem Theater verbannte, haben alle deutsche Bühnen, denen daran gelegen war, regelmäßig zu heißen, dieser Verbannung beizutreten geschienen. Ich sage geschienen; denn im Grunde hatten sie nur das bunte Jäckchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten. Die Neuberin selbst spielte eine Menge Stücke, in welchen Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hieß bei ihr Hänschen, und war ganz weiß anstatt scheckigt gekleidet. Wahrlich ein großer Triumph für den guten Geschmack! Auch die falschen Vertraulichkeiten haben einen Harlekin, der in der deutschen Uebersetzung zu einem Peter geworden. Die Neuberin ist todt, Gottsched ist auch todt: ich dächte, wir zögen ihm das Jäckchen wieder an. — Im Ernste; wenn er unter fremdem Namen zu dulden ist, warum nicht auch unter seinem? „Er ist ein ausländisches Geschöpf;“ sagt man. Was thut das? Ich wollte, daß alle Narren unter uns Ausländer wären! „Er trägt sich, wie sich kein Mensch unter uns trägt:“ — so braucht

er nicht erst lange zu sagen, wer er ist. „Es ist widersinnig, das nämliche Individuum alle Tage in einem andern Stücke erscheinen zu sehen." Man muß ihn als kein Individuum, sondern als eine ganze Gattung betrachten; es ist nicht Harlekin, der heute im Timon, morgen im Falken, übermorgen in den falschen Vertraulichkeiten, wie ein wahrer Hans in allen Gassen, vorkömmt; sondern es sind Harlekine; die Gattung leidet tausend Varietäten; der im Timon ist nicht der im Falken; jener lebte in Griechenland, dieser in Frankreich; nur weil ihr Charakter einerlei Hauptzüge hat, hat man ihnen einerlei Namen gelassen. Warum wollen wir ekler, in unsern Vergnügungen wähliger, und gegen kahle Vernünfteleien nachgebender seyn, als — ich will nicht sagen, die Franzosen und Italiener sind — sondern, als selbst die Römer und Griechen waren? War ihr Parasit etwas anders als der Harlekin? Hatte er nicht auch seine eigene, besondere Tracht, in der er in einem Stücke über dem andern vorkam? Hatten die Griechen nicht ein eigenes Drama, in das jederzeit Satyri eingeflochten werden mußten, sie mochten sich nun in die Geschichte des Stücks schicken oder nicht?

Harlekin hat, vor einigen Jahren, seine Sache vor dem

Der Name Du Belloy kann niemanden unbekannt seyn, der in der neuern französischen Literatur nicht ganz ein Fremdling ist. Des Verfassers der Belagerung von Calais! Wenn es dieses Stück nicht verdiente, daß die Franzosen ein solches Lärmen damit machten, so gereicht doch dieses Lärmen selbst den Franzosen zur Ehre. Es zeigt sie als ein Volk, das auf seinen Ruhm eifersüchtig ist; auf das die großen Thaten seiner Vorfahren den Eindruck nicht verloren haben; das, von dem Werthe eines Dichters und von dem Einflusse des Theaters auf Tugend und Sitten überzeugt, jenen nicht zu seinen unnützen Gliedern rechnet, dieses nicht zu den Gegenständen zählt, um die sich nur geschäftige Müßiggänger bekümmern. Wie weit sind wir Deutsche in diesem Stücke noch hinter den Franzosen! Es gerade herauszusagen: wir sind gegen sie noch die wahren Barbaren! Barbarischer, als unsere barbarischsten Voreltern, denen ein Liedersänger ein sehr schätzbarer Mann war, und die, bei aller ihrer Gleichgültigkeit gegen Künste und Wissenschaften, die Frage, ob ein Barde, oder einer, der mit Bärfellen und Bernstein handelt, der nützlichere Bürger wäre? sicherlich für die Frage eines Narren gehalten hätten! — Ich mag mich in Deutschland umsehen, wo ich will, die Stadt soll noch gebaut werden, von der sich erwarten ließe, daß sie nur den tausendsten Theil der Achtung und Erkenntlichkeit gegen einen deutschen Dichter haben würde, die Calais gegen den Du Belloy gehabt hat. Man erkenne es immer für französische Eitelkeit: wie weit haben wir noch hin, ehe wir zu so einer Eitelkeit fähig seyn werden! Was Wunder auch? Unsere Gelehrte selbst sind klein genug, die Nation in der Geringschätzung alles dessen zu bestärken, was nicht geradezu den Beutel füllt. Man spreche von einem Werke des Genies, von welchem man will; man rede von der Aufmunterung der Künstler; man äußere den Wunsch, daß eine reiche blühende Stadt der anständigsten Erholung für Männer, die in ihren Geschäften des Tages Last und Hitze getragen, und der nützlichsten Zeitverkürzung für andere, die gar keine Geschäfte haben wollen, (das wird doch wenigstens das Theater seyn?) durch ihre bloße Theilnehmung aufhelfen möge: — und sehe und höre um sich. „Dem Himmel sey Dank, ruft nicht bloß der

Wucherer Albinus, daß unsere Bürger wichtigere Dinge zu thun haben!"

— — — — Eu!
Rem poteris servare tuam! — —

Wichtigere? Einträglichere: das gebe ich zu! Einträglich ist freilich unter uns nichts, was im geringsten mit den freien Künsten in Verbindung steht. Aber,

— haec animos aerugo et cura peculi
Cum semel imbuerit —

Doch ich vergesse mich. Wie gehört das alles zur Zelmire?

Du Belloy war ein junger Mensch, der sich auf die Rechte legen wollte oder sollte. Sollte wird es wohl mehr gewesen sein. Denn die Liebe zum Theater behielt die Oberhand; er legte den Bartolus bei Seite und ward Komödiant. Er spielte einige Zeit unter der französischen Truppe zu Braunschweig, machte verschiedene Stücke, kam wieder in sein Vaterland, und ward geschwind durch ein paar Trauerspiele so glücklich und berühmt, als ihn nur immer die Rechtsgelehrsamkeit hätte machen können,

Tribut bezahlt, den die Nachwelt ihrer Asche schuldig ist, befeuert sie zugleich die Herzen der Jetztlebenden mit der edlen Begierde, ihnen gleich zu werden. Man wende nicht ein, daß Zaire, Alzire, Mahomet, doch auch nur Geburten der Erdichtung wären. Die Namen der beiden ersten sind erdichtet, aber der Grund der Begebenheiten ist historisch. Es hat wirklich Kreuzzüge gegeben, in welchen sich Christen und Türken zur Ehre Gottes, ihres gemeinschaftlichen Vaters, haßten und würgten. Bei der Eroberung von Mexico haben sich nothwendig die glücklichen und erhabenen Contraste zwischen den europäischen und amerikanischen Sitten, zwischen der Schwärmerei und der wahren Religion, äußern müssen. Und was den Mahomet anbelangt, so ist er der Auszug, die Quintessenz, so zu reden, aus dem ganzen Leben dieses Betrügers; der Fanatismus, in Handlung gezeigt; das schönste philosophischste Gemälde, das jemals von diesem gefährlichen Ungeheuer gemacht worden."

Neunzehntes Stück.

Den 3. Juli 1767.

Es ist einem jeden vergönnt, seinen eigenen Geschmack zu haben; und es ist rühmlich, sich von seinem eigenen Geschmacke Rechenschaft zu geben suchen. Aber den Gründen, durch die man ihn rechtfertigen will, eine Allgemeinheit ertheilen, die, wenn es seine Richtigkeit damit hätte, ihn zu dem einzigen wahren Geschmacke machen müßte, heißt aus den Gränzen des forschenden Liebhabers herausgehen, und sich zu einem eigensinnigen Gesetzgeber aufwerfen. Der angeführte französische Schriftsteller fängt mit einem bescheidenen „Uns wäre lieber gewesen" an, und geht zu so allgemein verbindenden Aussprüchen fort, daß man glauben sollte, dieses Uns sey aus dem Munde der Kritik selbst gekommen. Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert.

Nun hat es Aristoteles längst entschieden, wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe; nicht weiter als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit

der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ungefähr an einem wahren Falle, so ist ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtbücher erst lange darum nachzuschlagen, lohnt der Mühe nicht. Und wie viele wissen denn, was geschehen ist? Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist: was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Ueberlieferungen bestätigt wird, oder von solchen, die zu unserer Wissenschaft noch nie gelangt sind? Es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Bestimmung des Theaters mit sey, das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür ist die Geschichte, aber nicht das Theater. Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch gethan hat,

Was zwingt den Antenor, ihm seine Verbrechen zu offenbaren? Fällt Ilus nicht gleichsam vom Himmel? Ist die Gemüthsänderung des Rhamnes nicht viel zu schleunig? Bis auf den Augenblick, da er den Antenor ersticht, nimmt er an den Verbrechen seines Herrn auf die entschlossenste Weise Theil; und wenn er einmal Reue zu empfinden geschienen, so hatte er sie doch sogleich wieder unterdrückt. Welche geringfügige Ursachen giebt hiernächst der Dichter nicht manchmal den wichtigsten Dingen! So muß Polidor, wenn er aus der Schlacht kömmt, und sich wiederum in dem Grabmale verbergen will, der Zelmire den Rücken zukehren, und der Dichter muß uns sorgfältig diesen kleinen Umstand einschärfen. Denn, wenn Polidor anders ginge, wenn er der Prinzessin das Gesicht anstatt den Rücken zuwendete: so würde sie ihn erkennen, und die folgende Scene, wo diese zärtliche Tochter unwissend ihren Vater seinen Henkern überliefert, diese so vorstechende, auf alle Zuschauer so großen Eindruck machende Scene fiele weg. Wäre es gleichwohl nicht weit natürlicher gewesen, wenn Polidor, indem er wieder in das Grabmal flüchtet, die Zelmire bemerkt, ihr ein Wort zugerufen, oder auch nur einen Wink gegeben hätte? Freilich wäre es so natürlicher gewesen, als daß die ganzen letzten Acte sich nunmehr auf die Art, wie Polidor geht, ob er seinen Rücken dahin oder dorthin kehrt, gründen müssen. Mit dem Billet des Azor hat es die nämliche Bewandtniß: brachte es der Soldat im zweiten Acte gleich mit, so wie er es hätte mitbringen sollen, so war der Tyrann entlarvt, und das Stück hatte ein Ende."

Die Uebersetzung der Zelmire ist nur in Prosa. Aber wer wird nicht lieber eine körnichte, wohlklingende Prosa hören wollen, als matte, geradebrechte Verse? Unter allen unsern gereimten Uebersetzungen werden kaum ein halbes Dutzend seyn, die erträglich sind. Und daß man mich ja nicht bei dem Worte nehme, sie zu nennen! Ich würde eher wissen, wo ich aufhören, als wo ich anfangen sollte. Die beste ist an vielen Stellen dunkel und zweideutig; der Franzose war schon nicht der größte Versificateur, sondern stümperte und flickte; der Deutsche war es noch weniger, und indem er sich bemühte, die glücklichen und unglücklichen Zeilen seines Originals gleich treu zu übersetzen, so ist es natürlich, daß

öfters, was dort nur Lückenbüßerei oder Tautologie war, hier zu förmlichem Unsinne werden mußte. Der Ausdruck ist dabei meistens so niedrig, und die Construction so verworfen, daß der Schauspieler allen seinen Adel nöthig hat, jenem aufzuhelfen, und allen seinen Verstand braucht, diese nur nicht verfehlen zu lassen. Ihm die Declamation zu erleichtern, daran ist vollends gar nicht gedacht worden!

Aber verlohnt es denn auch der Mühe, auf französische Verse so viel Fleiß zu wenden, bis in unserer Sprache eben so wässrig korrekte, eben so grammatikalisch kalte Verse daraus werden! Wenn wir hingegen den ganzen poetischen Schmuck der Franzosen in unsere Prosa übertragen, so wird unsere Prosa dadurch eben noch nicht sehr poetisch werden. Es wird der Zwitterton noch lange nicht daraus entstehen, der aus den prosaischen Uebersetzungen englischer Dichter entstanden ist, in welchen der Gebrauch der kühnsten Tropen und Figuren, außer einer gebundenen cadenzirten Wortfügung, uns an Besoffene denken läßt, die ohne Musik tanzen. Der Ausdruck wird sich höchstens über die alltägliche Sprache nicht weiter erheben, als sich die theatralische Declamation über den gewöhnlichen Ton der gesellschaftlichen Unterhal-

: Rolle des Antenors hat Herr Borchers ungemein wohl
mit aller der Besonnenheit und Heiterkeit, die einem
ute von großem Verstande so natürlich zu seyn scheinen.
ßlungener Anschlag wird ihn in Verlegenheit setzen; er
nmer neuen Ränken unerschöpflich; er besinnt sich kaum,
unerwartetste Streich, der ihn in seiner Blöße darzu-
rohte, empfängt eine Wendung, die ihm die Larve nur
ter aufdrückt. Diesen Charakter nicht zu verderben, ist
iten des Schauspielers das getreueste Gedächtniß, die fer-
imme, die freieste nachlässigste Action unumgänglich nöthig.
rchers hat überhaupt sehr viele Talente, und schon das
günstiges Vorurtheil für ihn erwecken, daß er sich in
llen eben so gern übt, als in jungen. Dieses zeigt von
iebe zur Kunst; und der Kenner unterscheidet ihn sogleich
vielen andern jungen Schauspielern, die nur immer auf
me glänzen wollen, und deren kleine Eitelkeit, sich in
alanten liebenswürdigen Rollen begaffen und bewundern
, ihr vornehmster, auch wohl öfters ihr einziger Beruf
eater ist.

Zwanzigstes Stück.

Den 7. Juli 1767.

n dreiundzwanzigsten Abend (Freitags, den 22. Mai)
nie aufgeführt.

ses vortreffliche Stück der Graffigny mußte der Gottsche-
Uebersetzen in die Hände fallen. Nach dem Bekennt-
elches sie von sich selbst ablegt, „daß sie die Ehre, welche
ch Uebersetzung oder auch Verfertigung theatralischer Stücke
könne, allezeit nur für sehr mittelmäßig gehalten habe,"
leicht vermuthen, daß sie, diese mittelmäßige Ehre zu
, auch nur sehr mittelmäßige Mühe werde angewendet
Ich habe ihr die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß
lustige Stücke des Destouches eben nicht verdorben hat.
ie viel leichter ist es, eine Schnurre zu übersetzen, als
pfindung! Das Lächerliche kann der Witzige und Unwitzige
n; aber die Sprache des Herzens kann nur das Herz

treffen. Sie hat ihre eigene Regeln; und es ist ganz um sie geschehen, sobald man diese verkennt, und sie dafür den Regeln der Grammatik unterwerfen, und ihr alle die kalte Vollständigkeit, alle die langweilige Deutlichkeit geben will, die wir an einem logischen Satze verlangen. Z. E. Dorimond hat dem Mericourt eine ansehnliche Verbindung nebst dem vierten Theile seines Vermögens zugedacht. Aber das ist das wenigste, worauf Mericourt geht; er verweigert sich dem großmüthigen Anerbieten und will sich ihm aus Uneigennützigkeit verweigert zu haben scheinen. „Wozu das?" sagt er. „Warum wollen Sie sich Ihres Vermögens berauben? Genießen Sie Ihrer Güter selbst; sie haben Ihnen Gefahr und Arbeit genug gekostet." J'en jouirai, je vous rendrai tous heureux: läßt die Graffigny den lieben gutherzigen Alten antworten. „Ich will ihrer genießen, ich will euch alle glücklich machen." Vortrefflich! Hier ist kein Wort zu viel! Die wahre nachlässige Kürze, mit der ein Mann, dem Güte zur Natur geworden ist, von seiner Güte spricht, wenn er davon sprechen muß! Seines Glückes genießen, andere glücklich machen: beides ist ihm nur eines; das eine ist ihm nicht bloß eine Folge des andern, ein Theil des andern; das eine ist ihm ganz das

auf diesen Schlag das ganze Stück übersetzt ist. Jede feinere Gesinnung ist in ihren gesunden Menschenverstand paraphrasirt, jeder affectvolle Ausdruck in die todten Bestandtheile seiner Bedeutung aufgelöst worden. Hierzu kömmt in vielen Stellen der häßliche Ton des Ceremoniels; verabredete Ehrenbenennungen contrastiren mit den Ausrufungen der gerührten Natur auf die abscheulichste Weise. Indem Cenie ihre Mutter erkennt, ruft sie: „Frau Mutter! o welch ein süßer Name!" Der Name Mutter ist süß; aber Frau Mutter ist wahrer Honig mit Citronensaft! Der herbe Titel zieht das ganze der Empfindung sich öffnende Herz wieder zusammen. Und in dem Augenblicke, da sie ihren Vater findet, wirft sie sich gar mit einem „Gnädiger Herr Vater! bin ich Ihrer Gnade werth!" ihm in die Arme. Mon père! auf deutsch: Gnädiger Herr Vater. Was für ein respectuöses Kind! Wenn ich Dorsainville wäre, ich hätte es eben so gern gar nicht wieder gefunden, als mit dieser Anrede.

Madame Löwen spielt die Orphise; man kann sie nicht mit mehrerer Würde und Empfindung spielen. Jede Miene spricht das ruhige Bewußtseyn ihres verkannten Werthes; und sanfte Melancholie auszudrücken, kann nur ihrem Blicke, kann nur ihrem Tone gelingen.

Cenie ist Madame Hensel. Kein Wort fällt aus ihrem Munde auf die Erde. Was sie sagt, hat sie nicht gelernt; es kömmt aus ihrem eigenen Kopfe, aus ihrem eigenen Herzen. Sie mag sprechen, oder sie mag nicht sprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort. Ich wüßte nur einen einzigen Fehler; aber es ist ein sehr seltener Fehler; ein sehr beneidenswürdiger Fehler. Die Actrice ist für die Rolle zu groß. Mich dünkt einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehre eines Cadets exercirt. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte.

Herr Eckhof in der Rolle des Dorimond ist ganz Dorimond. Diese Mischung von Sanftmuth und Ernst, von Weichherzigkeit und Strenge wird gerade in so einem Manne wirklich seyn, oder sie ist es in keinem. Wenn er zum Schlusse des Stücks vom Mericourt sagt: „Ich will ihm so viel geben, daß er in der großen Welt leben kann, die sein Vaterland ist; aber sehen mag ich ihn nicht mehr!" wer hat den Mann gelehrt, mit ein paar

erhobenen Fingern hierhin und dahin bewegt, mit einem einzigen Kopfdrehen uns auf einmal zu zeigen, was das für ein Land ist, dieses Vaterland des Mericourt? Ein gefährliches, ein böses Land!

Tot linguae, quot membra viro! —

Den vierundzwanzigsten Abend (Freitags, den 25. Mai) ward die Amalia des Herrn Weiß aufgeführt.

Amalia wird von Kennern für das beste Lustspiel dieses Dichters gehalten. Es hat auch wirklich mehr Interesse, ausgeführtere Charaktere und einen lebhaftern gedankenreichern Dialog, als seine übrige komische Stücke. Die Rollen sind hier sehr wohl besetzt; besonders macht Madame Böck den Manley oder die verkleidete Amalia mit vieler Anmuth und mit aller der ungezwungenen Leichtigkeit, ohne die wir es ein wenig sehr unwahrscheinlich finden würden, ein junges Frauenzimmer so lange verkannt zu sehen. Dergleichen Verkleidungen überhaupt geben einem dramatischen Stücke zwar ein romanenhaftes Ansehen, dafür kann es aber auch nicht fehlen, daß sie nicht sehr komische, auch wohl sehr interessante Scenen veranlassen sollten. Von dieser Art ist die fünfte des letzten Acts, in welcher ich meinem Freunde einige allzu kühn croquirte Pinselstriche zu lindern und mit dem Uebri-

hätte, eine dergleichen Scene zu bearbeiten. Ich würde mich vor der einen Klippe, zu wenig Erfahrung zu zeigen, eben so sehr gefürchtet haben, als vor der andern, allzu viele zu verrathen. Ja wenn ich mir auch einer mehr als Crebillonschen Fähigkeit bewußt gewesen wäre, mich zwischen beide Klippen durchzustehlen: so weiß ich doch nicht, ob ich nicht viel lieber einen ganz andern Weg eingeschlagen wäre. Besonders da sich dieser andere Weg hier von selbst öffnet. Manley, oder Amalia, wußte ja, daß Freemann mit seiner vorgeblichen Frau nicht gesetzmäßig verbunden sey. Warum konnte er also nicht dieses zum Grunde nehmen, sie ihm gänzlich abspänstig zu machen, und sich ihr nicht als einen Galan, dem es nur um flüchtige Gunstbezeugungen zu thun, sondern als einen ernsthaften Liebhaber anzutragen, der sein ganzes Schicksal mit ihr zu theilen bereit sey? Seine Bewerbungen würden dadurch, ich will nicht sagen unsträflich, aber doch unsträflicher geworden seyn; er würde, ohne sie in ihren eigenen Augen zu beschimpfen, darauf haben bestehen können; die Probe wäre ungleich verführerischer und das Bestehen in derselben ungleich entscheidender für ihre Liebe gegen Freemann gewesen. Man würde zugleich einen ordentlichen Plan von Seiten der Amalia dabei abgesehen haben; anstatt daß man jetzt nicht wohl errathen kann, was sie nun weiter thun können, wenn sie unglücklicher Weise in ihrer Verführung glücklich gewesen wäre.

Nach der Amalia folgte das kleine Lustspiel des Saintfoix, der Finanzpachter. Es besteht ungefähr aus ein Dutzend Scenen von der äußersten Lebhaftigkeit. Es dürfte schwer seyn, in einen so engen Bezirk mehr gesunde Moral, mehr Charaktere, mehr Interesse zu bringen. Die Manier dieses liebenswürdigen Schriftstellers ist bekannt. Nie hat ein Dichter ein kleineres niedlicheres Ganze zu machen gewußt, als Er.

Den fünfundzwanzigsten Abend (Dienstags, den 26. Mai) ward die Zelmire des Du Belloy wiederholt.

Einundzwanzigstes Stück.

Den 10. Juli 1767.

Den sechsundzwanzigsten Abend (Freitags, den 29. Mai) ward die Mütterschule des Nivelle de la Chaussee aufgeführt.

Es ist die Geschichte einer Mutter, die für ihre parteiische Zärtlichkeit gegen einen nichtswürdigen schmeichlerischen Sohn die verdiente Kränkung erhält. Marivaux hat auch ein Stück unter diesem Titel. Aber bei ihm ist es die Geschichte einer Mutter, die ihre Tochter, um ein recht gutes, gehorsames Kind an ihr zu haben, in aller Einfalt erzieht, ohne alle Welt und Erfahrung läßt: und wie geht es damit? Wie man leicht errathen kann. Das liebe Mädchen hat ein empfindliches Herz; sie weiß keiner Gefahr auszuweichen, weil sie keine Gefahr kennt; sie verliebt sich in den ersten in den besten, ohne Mama darum zu fragen, und Mama mag dem Himmel danken, daß es noch so gut abläuft. In jener Schule giebt es eine Menge ernsthafte Betrachtungen anzustellen; in dieser setzt es mehr zu lachen. Die eine ist der Pendant der andern; und ich glaube, es müßte für Kenner ein Vergnügen mehr seyn, beide an einem Abende hinter einander besuchen zu können. Sie haben hierzu auch alle äußerliche Schicklichkeit; das erste Stück ist von fünf Acten, das andere von einem.

Den siebenundzwanzigsten Abend (Montags, den 1. Juni) ward die Nanine des Herrn von Voltaire gespielt.

Nanine? fragten sogenannte Kunstrichter, als dieses Lustspiel

der schönste und liebenswürdigste Mann zu seyn. Beides kann in dem Worte Gloriosus liegen; aber sobald man Miles hinzufügt, wird das gloriosus nur auf das erstere eingeschränkt. Vielleicht hat den Grammatiker, der diesen Zusatz machte, eine Stelle des Cicero [1] verführt; aber hier hätte ihm Plautus selbst mehr als Cicero gelten sollen. Plautus selbst sagt:

ALAZON Græce huic nomen est Comœdiæ,
Id nos latine GLORIOSUM dicimus —

und in der Stelle des Cicero ist es noch gar nicht ausgemacht, daß eben das Stück des Plautus gemeint sey. Der Charakter eines großsprecherischen Soldaten kam in mehrern Stücken vor. Cicero kann eben so wohl auf den Thraso des Terenz gezielt haben. — Doch dieses beiläufig. Ich erinnere mich, meine Meinung von den Titeln der Komödien überhaupt schon einmal geäußert zu haben. Es könnte seyn, daß die Sache so unbedeutend nicht wäre. Mancher Stümper hat zu einem schönen Titel eine schlechte Komödie gemacht, und bloß des schönen Titels wegen. Ich möchte doch lieber eine gute Komödie mit einem schlechten Titel. Wenn man nachfragt, was für Charaktere bereits bearbeitet worden, so wird kaum einer zu erdenken seyn, nach welchem besonders die Franzosen nicht schon ein Stück genannt hätten. Der ist längst da gewesen! ruft man. Der auch schon! Dieser würde vom Moliere, jener vom Destouches entlehnt seyn! Entlehnt? Das kommt aus den schönen Titeln. Was für ein Eigenthumsrecht erhält ein Dichter auf einen gewissen Charakter dadurch, daß er seinen Titel davon hergenommen? Wenn er ihn stillschweigend gebraucht hätte, so würde ich ihn wiederum stillschweigend brauchen dürfen, und niemand würde mich darüber zum Nachahmer machen. Aber so wage es einer einmal und mache z. E. einen neuen Misanthropen. Wenn er auch keinen Zug von dem Moliereschen nimmt, so wird sein Misanthrop doch immer nur eine Copie heißen. Genug, daß Moliere den Namen zuerst gebraucht hat. Jener hat Unrecht, daß er funfzig Jahre später lebt, und daß die Sprache für die

[1] De Officiis Lib. I. Cap. 38.

unendlichen Varietäten des menschlichen Gemüths nicht auch unendliche Benennungen hat.

Weil der Titel Nanine nichts sagt, so sagt der andere Titel desto mehr: Nanine oder das besiegte Vorurtheil. Und warum soll ein Stück nicht zwei Titel haben? Haben wir Menschen doch auch zwei, drei Namen. Die Namen sind der Unterscheidung wegen, und mit zwei Namen ist die Verwechslung schwerer, als mit einem. Wegen des zweiten Titels scheint der Herr von Voltaire noch nicht recht einig mit sich gewesen zu seyn. In der nämlichen Ausgabe seiner Werke heißt er auf einem Blatte das besiegte Vorurtheil, und auf dem andern der Mann ohne Vorurtheil. Doch beides ist nicht weit auseinander. Es ist von dem Vorurtheile, daß zu einer vernünftigen Ehe die Gleichheit der Geburt und des Standes erforderlich sey, die Rede. Kurz, die Geschichte der Nanine ist die Geschichte der Pamela. Ohne Zweifel wollte der Herr von Voltaire den Namen Pamela nicht brauchen, weil schon einige Jahre vorher ein paar Stücke unter diesem Namen erschienen waren und eben kein großes Glück gemacht hatten. Die Pamela des Boissy und des De la Chaussee sind auch ziemlich kahle Stücke, und Voltaire brauchte eben nicht

derselben Viertelstunde über eben dieselbe Sache gelacht und geweint. Eine sehr ehrwürdige Matrone saß bei einer von ihren Töchtern, die gefährlich krank lag, am Bette, und die ganze Familie stand um ihr herum. Sie wollte in Thränen zerfließen, sie rang die Hände, und rief: O Gott! laß mir, laß mir dieses Kind, nur dieses; magst du mir doch alle die andern dafür nehmen! Hier trat ein Mann, der eine von ihren übrigen Töchtern geheirathet hatte, näher zu ihr hinzu, zupfte sie beim Aermel und fragte: Madame, auch die Schwiegersöhne? Das kalte Blut, der komische Ton, mit denen er diese Worte aussprach, machten einen solchen Eindruck auf die betrübte Dame, daß sie in vollem Gelächter herauslaufen mußte; alles folgte ihr und lachte; die Kranke selbst, als sie es hörte, wäre vor Lachen fast erstickt."

„Homer, sagt er an einem andern Orte, läßt sogar die Götter, indem sie das Schicksal der Welt entscheiden, über den possirlichen Anstand des Vulcans lachen. Hector lacht über die Furcht seines kleinen Sohnes, indem Andromache die heißesten Thränen vergießt. Es trifft sich wohl, daß mitten unter den Greueln einer Schlacht, mitten in den Schrecken einer Feuersbrunst, oder sonst eines traurigen Verhängnisses, ein Einfall, eine ungefähre Posse, trotz aller Beängstigung, trotz alles Mitleids das unbändigste Lachen erregt. Man befahl in der Schlacht bei Speyern einem Regimente, daß es keinen Pardon geben sollte. Ein deutscher Officier bat darum, und der Franzose, den er darum bat, antwortete: Bitten Sie, mein Herr, was Sie wollen, nur das Leben nicht; damit kann ich unmöglich dienen! Diese Naivetät ging sogleich von Munde zu Munde: man lachte und metzelte. Wie viel eher wird nicht in der Komödie das Lachen auf rührende Empfindungen folgen können? Bewegt uns nicht Alkmene? Macht uns nicht Sosias zu lachen? Welche elende und eitle Arbeit, wider die Erfahrung streiten zu wollen!"

Sehr wohl! Aber streitet nicht auch der Herr von Voltaire wider die Erfahrung, wenn er die ganz ernsthafte Komödie für eine eben so fehlerhafte als langweilige Gattung erklärt? Vielleicht damals, als er es schrieb, noch nicht. Damals war noch keine Cenie, noch kein Hausvater vorhanden; und vieles muß das Genie erst wirklich machen, wenn wir es für möglich erkennen sollen.

Zweiundzwanzigstes Stück.

Den 14. Juli 1767.

Den achtundzwanzigsten Abend (Dienstags, den 2. Juni) ward der Advokat Patelin wiederholt und mit der kranken Frau des Herrn Gellert beschlossen.

Ohnstreitig ist unter allen unsern komischen Schriftstellern Herr Gellert derjenige, dessen Stücke das meiste ursprünglich Deutsche haben. Es sind wahre Familiengemälde, in denen man sogleich zu Hause ist; jeder Zuschauer glaubt, einen Vetter, einen Schwager, ein Mühmchen aus seiner eigenen Verwandtschaft darin zu erkennen. Sie beweisen zugleich, daß es an Originalnarren bei uns gar nicht mangelt und daß nur die Augen ein wenig selten sind, denen sie sich in ihrem wahren Lichte zeigen. Unsere Thorheiten sind bemerkbarer, als bemerkt; im gemeinen Leben sehen wir über viele aus Gutherzigkeit hinweg; und in der Nachahmung haben sich unsere Virtuosen an eine allzuflache Manier gewöhnt. Sie machen sie ähnlich, aber nicht hervorspringend. Sie treffen; aber da sie ihren Gegenstand nicht vortheilhaft ge-

diese Frau Stephan! Herr Stephan ist ein reicher Mann und ein guter Mann. Gleichwohl muß seine geliebte Frau Stephan um eine lumpige Adrienne so viel Umstände machen! Wir sind freilich sehr oft um ein Nichts krank; aber doch um ein so gar großes Nichts nicht. Eine neue Adrienne! Kann sie nicht hinschicken und ausnehmen lassen und machen lassen? Der Mann wird ja wohl bezahlen, und er muß ja wohl.

Ganz gewiß! sagte eine andere. Aber ich habe noch etwas zu erinnern. Der Dichter schrieb zu den Zeiten unserer Mütter. Eine Adrienne! Welche Schneidersfrau trägt denn noch eine Adrienne? Es ist nicht erlaubt, daß die Actrice hier dem guten Manne nicht ein wenig nachgeholfen! Konnte sie nicht Robe-ronde, Benedictine, Respectueuse — (ich habe die andern Namen vergessen, ich würde sie auch nicht zu schreiben wissen) — dafür sagen? Mich in einer Adrienne zu denken; das allein könnte mich krank machen. Wenn es der neueste Stoff ist, wornach Madame Stephan lechzt, so muß es auch die neueste Tracht seyn. Wie können wir es sonst wahrscheinlich finden, daß sie darüber krank geworden?

Und ich, sagte eine dritte (es war die gelehrteste) finde es sehr unanständig, daß die Stephan ein Kleid anzieht, das nicht auf ihren Leib gemacht worden. Aber man sieht wohl, was den Verfasser zu dieser — wie soll ich es nennen? — Verkennung unserer Delicatesse gezwungen hat. Die Einheit der Zeit! Das Kleid mußte fertig seyn; die Stephan sollte es noch anziehen; und in vierundzwanzig Stunden wird nicht immer ein Kleid fertig. Ja er durfte sich nicht einmal zu einem kleinen Nachspiele vierundzwanzig Stunden gar wohl erlauben. Denn Aristoteles sagt — hier ward meine Kunstrichterin unterbrochen.

Den neunundzwanzigsten Abend (Mittwochs, den 3. Juni) ward nach der Melanide des De la Chaussee der Mann nach der Uhr oder der ordentliche Mann gespielt.

Der Verfasser dieses Stücks ist Herr Hippel in Danzig. Es ist reich an drolligen Einfällen; nur schade, daß ein jeder, sobald er den Titel hört, alle diese Einfälle voraussieht. National ist es auch genug, oder vielmehr provincial. Und dieses könnte leicht das andere Extrem werden, in das unsere komischen Dichter

verfielen, wenn sie wahre deutsche Sitten schildern wollten. Ich fürchte, daß jeder die armseligen Gewohnheiten des Winkels, in dem er geboren worden, für die eigentlichen Sitten des gemeinschaftlichen Vaterlandes halten dürfte. Wem aber liegt daran, zu erfahren, wie vielmal im Jahre man da oder dort grünen Kohl ißt?

Ein Lustspiel kann einen doppelten Titel haben; doch versteht sich, daß jeder etwas anders sagen muß. Hier ist das nicht; der Mann nach der Uhr oder der ordentliche Mann sagen ziemlich das nämliche; außer daß das erste ohngefähr die Caricatur von dem andern ist.

Den dreißigsten Abend (Donnerstags, den 4. Juni) ward der Graf von Essex vom Thomas Corneille aufgeführt.

Dieses Trauerspiel ist fast das einzige, welches sich aus der beträchtlichen Anzahl der Stücke des jüngern Corneille auf dem Theater erhalten hat. Und ich glaube, es wird auf den deutschen Bühnen noch öfter wiederholt, als auf den französischen. Es ist vom Jahre 1678, nachdem vierzig Jahre vorher bereits Calprenede die nämliche Geschichte bearbeitet hatte.

„Es ist gewiß, schreibt Corneille, daß der Graf von Essex bei der Königin Elisabeth in besondern Gnaden gestanden. Er war von Natur sehr stolz. Die Dienste, die er England geleistet hatte, bliesen ihn noch mehr auf. Seine Feinde beschuldigten ihn eines Verständnisses mit dem Grafen von Tyrone, den die Rebellen in Irland zu ihrem Haupte erwählt hatten. Der Verdacht, der dieserwegen auf ihm blieb, brachte ihn um das Kommando der Armee. Er ward erbittert, kam nach London, wie-

Allerdings stand es Corneillen frei, diesen Umstand mit dem Ringe zu nutzen oder nicht zu nutzen; aber darin ging er zu weit, daß er ihn für eine poetische Erfindung erklärte. Seine historische Richtigkeit ist neuerlich fast außer Zweifel gesetzt worden; und die bedächtlichsten, skeptischsten Geschichtschreiber, Hume und Robertson, haben ihn in ihre Werke aufgenommen.

Wenn Robertson in seiner Geschichte von Schottland von der Schwermuth redet, in welche Elisabeth vor ihrem Tode verfiel, so sagt er: „Die gemeinste Meinung damaliger Zeit, und vielleicht die wahrscheinlichste, war diese, daß dieses Uebel aus einer betrübten Reue wegen des Grafen von Essex entstanden sey. Sie hatte eine ganz außerordentliche Achtung für das Andenken dieses unglücklichen Herrn; und wiewohl sie oft über seine Hartnäckigkeit klagte, so nannte sie doch seinen Namen selten ohne Thränen. Kurz vorher hatte sich ein Vorfall zugetragen, der ihre Neigung mit neuer Zärtlichkeit belebte und ihre Betrübniß noch mehr vergällte. Die Gräfin von Nottingham, die auf ihrem Todbette lag, wünschte die Königin zu sehen und ihr ein Geheimniß zu offenbaren, dessen Verhehlung sie nicht ruhig würde sterben lassen. Wie die Königin in ihr Zimmer kam, sagte ihr die Gräfin, Essex habe, nachdem ihm das Todesurtheil gesprochen worden, gewünscht, die Königin um Vergebung zu bitten, und zwar auf die Art, die Ihro Majestät ihm ehemals selbst vorgeschrieben. Er habe ihr nämlich den Ring zuschicken wollen, den sie ihm zur Zeit der Huld mit der Versicherung geschenkt, daß, wenn er ihr denselben bei einem etwaigen Unglücke als ein Zeichen senden würde, er sich ihrer völligen Gnade wiederum versichert halten sollte. Lady Scroop sey die Person, durch welche er ihn habe übersenden wollen; durch ein Versehen aber sey er nicht in der Lady Scroop, sondern in ihre Hände gerathen. Sie habe ihrem Gemahl die Sache erzählt (er war einer von den unversöhnlichsten Feinden des Essex) und der habe ihr verboten, den Ring weder der Königin zu geben, noch dem Grafen zurück zu senden. Wie die Gräfin der Königin ihr Geheimniß entdeckt hatte, bat sie dieselbe um Vergebung; allein Elisabeth, die nunmehr sowohl die Bosheit der Feinde des Grafen, als ihre eigene Ungerechtigkeit einsah, daß sie ihn im Verdacht eines unbändigen

Eigensinnes gehabt, antwortete: Gott mag Euch vergeben; ich kann es nimmermehr! Sie verließ das Zimmer in großer Entsetzung und von dem Augenblicke an sanken ihre Lebensgeister gänzlich. Sie nahm weder Speise noch Trank zu sich; sie verweigerte sich allen Arzneien, sie kam in kein Bette; sie blieb zehn Tage und zehn Nächte auf einem Polster, ohne ein Wort zu sprechen, in Gedanken sitzen; einen Finger im Munde, mit offnen, auf die Erde geschlagnen Augen; bis sie endlich, von innerlicher Angst der Seelen und von so langem Fasten ganz entkräftet, den Geist aufgab."

Dreiundzwanzigstes Stück.

Den 17. Juli 1767.

Der Herr von Voltaire hat den Essex auf eine sonderbare Weise kritisirt. Ich möchte nicht gegen ihn behaupten, daß Essex ein vorzügliches gutes Stück sey; aber das ist leicht zu erweisen, daß viele von den Fehlern, die er daran tadelt, theils sich nicht darin finden, theils unerhebliche Kleinigkeiten sind, die seinerseits eben nicht den richtigsten und würdigsten Begriff von der Tragödie voraussetzen.

Es gehört mit unter die Schwachheiten des Herrn von Voltaire, daß er ein sehr profunder Historikus seyn will. Er schwang sich also auch bei dem Essex auf dieses sein Streitroß und tummelte es gewaltig herum. Schade nur, daß alle die Thaten, die er darauf verrichtet, des Staubes nicht werth sind, den er erregt.

Thomas Corneille hat ihm von der englischen Geschichte nur wenig gewußt; und zum Glück für den Dichter, war das damalige Publicum noch unwissender. Jetzt, sagt er, kennen wir die Königin Elisabeth und den Grafen Essex besser; jetzt würden einem Dichter dergleichen grobe Verstoßungen wider die historische Wahrheit schärfer aufgemutzt werden.

Und welches sind denn diese Verstoßungen? Voltaire hat ausgerechnet, daß die Königin damals, als sie dem Grafen den Proceß machen ließ, achtundsechzig Jahre alt war. Es wäre also lächerlich, sagt er, wenn man sich einbilden wollte, daß die

Liebe den geringsten Antheil an dieser Begebenheit könne gehabt haben. Warum das? Geschieht nichts Lächerliches in der Welt? Sich etwas Lächerliches als geschehen denken, ist das so lächerlich? „Nachdem das Urtheil über den Essex abgegeben war, sagt Hume, fand sich die Königin in der äußersten Unruhe und in der grausamsten Ungewißheit. Rache und Zuneigung, Stolz und Mitleiden, Sorge für ihre eigene Sicherheit und Bekümmerniß um das Leben ihres Lieblings stritten unaufhörlich in ihr: und vielleicht, daß sie in diesem quälenden Zustande mehr zu beklagen war, als Essex selbst. Sie unterzeichnete und widerrief den Befehl zu seiner Hinrichtung einmal über das andere; jetzt war sie fast entschlossen, ihn dem Tode zu überliefern; den Augenblick darauf erwachte ihre Zärtlichkeit aufs neue, und er sollte leben. Die Feinde des Grafen ließen sie nicht aus den Augen; sie stellten ihr vor, daß er selbst den Tod wünsche, daß er selbst erklärt habe, wie sie doch anders keine Ruhe vor ihm haben würde. Wahrscheinlicherweise that diese Aeußerung von Reue und Achtung für die Sicherheit der Königin, die der Graf sonach lieber durch seinen Tod befestigen wollte, eine ganz andere Wirkung, als sich seine Feinde davon versprochen hatten. Sie fachte das Feuer einer alten Leidenschaft, die sie so lange für den unglücklichen Gefangenen genährt hatte, wieder an. Was aber dennoch ihr Herz gegen ihn verhärtete, war die vermeintliche Halsstarrigkeit, durchaus nicht um Gnade zu bitten. Sie versah sich dieses Schrittes von ihm alle Stunden, und nur aus Verdruß, daß er nicht erfolgen wollte, ließ sie dem Rechte endlich seinen Lauf."

Warum sollte Elisabeth nicht noch in ihrem achtundsechzigsten Jahre geliebt haben, sie, die sich so gern lieben ließ? Sie, der es so sehr schmeichelte, wenn man ihre Schönheit rühmte? Sie, die es so wohl aufnahm, wenn man ihre Kette zu tragen schien? Die Welt muß in diesem Stücke keine eitlere Frau jemals gesehen haben. Ihre Höflinge stellten sich daher alle in sie verliebt und bedienten sich gegen Ihro Majestät, mit allem Anscheine des Ernstes, des Styls der lächerlichsten Galanterie. Als Raleigh in Ungnade fiel, schrieb er an seinen Freund Cecil einen Brief, ohne Zweifel, damit er ihn weisen sollte, in welchem ihm

die Königin eine Venus, eine Diane und ich weiß nicht was war. Gleichwohl war diese Göttin damals schon sechzig Jahre alt. Fünf Jahre darauf führte Heinrich Unton, ihr Abgesandter in Frankreich, die nämliche Sprache mit ihr. Kurz, Corneille ist hinlänglich berechtigt gewesen, ihr alle die verliebte Schwachheit beizulegen, durch die er das zärtliche Weib mit der stolzen Königin in einen so interessanten Streit bringt.

Eben so wenig hat er den Charakter des Essex verstellt oder verfälscht. Essex, sagt Voltaire, war der Held gar nicht, zu dem ihn Corneille macht: er hat nie etwas merkwürdiges gethan. Aber wenn er es nicht war, so glaubte er es doch zu seyn. Die Vernichtung der spanischen Flotte, die Eroberung von Cadix, an der ihm Voltaire wenig oder gar kein Theil läßt, hielt er sie sehr für sein Werk, daß er es durchaus nicht leiden wollte, wenn sich jemand die geringste Ehre davon anmaßte. Er erbot sich, es mit dem Degen in der Hand, gegen den Grafen von Nottingham, unter dem er kommandirt hatte, gegen seinen Sohn, gegen jeden von seinen Anverwandten zu beweisen, daß sie ihm allein zugehöre.

Corneille läßt den Grafen von seinen Feinden, namentlich

diejenigen zu zählen, die Ansprüche auf die Krone machen könnten. Als er daher mit dem Könige Jakob von Schottland in geheime Unterhandlung trat, ließ er es das erste seyn, ihn zu versichern, daß er selbst dergleichen ehrgeizige Gedanken nie gehabt habe. Was er hier von sich ablehnte, ist nicht viel weniger als was ihn Corneille voraussetzen läßt.

Indem also Voltaire durch das ganze Stück nichts als historische Unrichtigkeiten findet, begeht er selbst nicht geringe. Ueber eine hat sich Walpole [1] schon lustig gemacht. Wenn nämlich Voltaire die erstern Lieblinge der Königin Elisabeth nennen will, so nennt er den Robert Dudley und den Grafen von Leicester. Er wußte nicht, daß beide nur eine Person waren, und daß man mit eben dem Rechte den Poeten Arouet und den Kammerherrn von Voltaire zu zwei verschiedenen Personen machen könnte. Eben so unverzeihlich ist das Hysteronproteron, in welches er mit der Ohrfeige verfällt, die die Königin dem Essex gab. Es ist falsch, daß er sie nach seiner unglücklichen Expedition in Irland bekam; er hatte sie lange vorher bekommen; und es ist so wenig wahr, daß er damals den Zorn der Königin durch die geringste Erniedrigung zu besänftigen gesucht, daß er vielmehr auf die lebhafteste und edelste Art mündlich und schriftlich seine Empfindlichkeit darüber ausließ. Er that zu seiner Begnadigung auch nicht wieder den ersten Schritt; die Königin mußte ihn thun.

Aber was geht mich hier die historische Unwissenheit des Herrn von Voltaire an? Eben so wenig als ihn die historische Unwissenheit des Corneille hätte angehen sollen. Und eigentlich will ich mich auch nur dieser gegen ihn annehmen.

Die ganze Tragödie des Corneille sey ein Roman: wenn er rührend ist, wird er dadurch weniger rührend, weil der Dichter sich wahrer Namen bedient hat?

Weßwegen wählt der tragische Dichter wahre Namen? Nimmt er seine Charaktere aus diesen Namen; oder nimmt er diese Namen, weil die Charaktere, welche ihnen die Geschichte beilegt, mit den Charakteren, die er in Handlung zu zeigen sich vorgenommen, mehr oder weniger Gleichheit haben? Ich rede nicht

[1] Le Château d'Otrante, Préf. p. XIV.

von der Art, wie die meisten Trauerspiele vielleicht entstanden sind, sondern wie sie eigentlich entstehen sollten. Oder, mich mit der gewöhnlichen Praxi der Dichter übereinstimmender auszudrücken: sind es die bloßen Facta, die Umstände der Zeit und des Orts, oder sind es die Charaktere der Personen, durch welche die Facta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit wählt? Wenn es die Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wie weit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen könne. In allem, was die Charaktere nicht betrifft, so weit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen dabei hinzuthun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen; und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache geben können.

Vierundzwanzigstes Stück.

Den 21. Juli 1767.

Verkennung noch Chicane seyn. Denn Voltaire ist selbst ein tragischer Dichter und ohnstreitig ein weit größerer, als der jüngere Corneille. Es wäre denn, daß man ein Meister in einer Kunst seyn und doch falsche Begriffe von der Kunst haben könnte. Und was die Chicane anbelangt, die ist, wie die ganze Welt weiß, sein Werk nun gar nicht. Was ihr in seinen Schriften hier und da ähnlich sieht, ist nichts als Laune; aus bloßer Laune spielt er dann und wann in der Poetik den Historikus, in der Historie den Philosophen, und in der Philosophie den witzigen Kopf.

Sollte er umsonst wissen, daß Elisabeth achtundsechzig Jahr alt war, als sie den Grafen köpfen ließ? Im achtundsechzigsten Jahre noch verliebt, noch eifersüchtig! Die große Nase der Elisabeth dazu genommen, was für lustige Einfälle muß das geben! Freilich stehen diese lustigen Einfälle in dem Commentare über eine Tragödie; also da, wo sie nicht hingehören. Der Dichter hätte Recht zu seinem Commentator zu sagen: „Mein Herr Notenmacher, diese Schwänke gehören in eure allgemeine Geschichte, nicht unter meinen Text. Denn es ist falsch, daß meine Elisabeth achtundsechzig Jahre alt ist. Weiset mir doch, wo ich das sage. Was ist in meinem Stücke, das Euch hinderte, sie nicht ungefähr mit dem Essex von gleichem Alter anzunehmen? Ihr sagt: Sie war aber nicht von gleichem Alter. Welche Sie? Eure Elisabeth im Rapin de Thoyras; das kann seyn. Aber warum habt ihr den Rapin de Thoyras gelesen? Warum seyd ihr so gelehrt? Warum vermengt ihr diese Elisabeth mit meiner? Glaubt ihr im Ernst, daß die Erinnerung bei dem und jenem Zuschauer, der den Rapin de Thoyras auch einmal gelesen hat, lebhafter seyn werde, als der sinnliche Eindruck, den eine wohlgebildete Actrice in ihren besten Jahren auf ihn macht? Er sieht ja meine Elisabeth; und seine eigene Augen überzeugen ihn, daß es nicht eure achtundsechzigjährige Elisabeth ist. Oder wird er dem Rapin de Thoyras mehr glauben, als seinen eignen Augen?“ —

So ungefähr könnte sich auch der Dichter über die Rolle des Essex erklären. „Euer Essex im Rapin de Thoyras, könnte er sagen, ist nur der Embryo von dem meinigen. Was sich jener zu seyn dünkte, ist meiner wirklich; was jener, unter glücklichern

Umständen für die Königin vielleicht gethan hätte, hat meiner gethan. Ihr hört ja, daß es ihm die Königin selbst zugesteht: wollt ihr meiner Königin nicht eben so viel glauben, als dem Rapin de Thoyras? Mein Essex ist ein verdienter und großer, aber stolzer und unbiegsamer Mann. Eurer war in der That weder so groß, noch so unbiegsam: desto schlimmer für ihn. Genug für mich, daß er doch immer noch groß und unbiegsam genug war, um meinem von ihm abgezogenen Begriffe seinen Namen zu lassen."

Kurz, die Tragödie ist keine dialogirte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts, als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisirung seines Stoffes bequem: wohl, so brauche er sie. Nur daß man ihm hieraus eben so wenig ein Verdienst, als aus dem Gegentheile ein Verbrechen mache!

Diesen Punct von der historischen Wahrheit abgerechnet, bin ich sehr bereit, das übrige Urtheil des Herrn von Voltaire zu unterschreiben. Essex ist ein mittelmäßiges Stück, sowohl in An-

klein, daß die, welche nicht ganz schlecht sind, noch immer Zuschauer an sich ziehen, wenn sie von guten Acteurs nur aufgestutzt werden."

Er bestätigt dieses allgemeine Urtheil durch verschiedene einzelne Anmerkungen, die eben so richtig als scharfsinnig sind, und deren man sich vielleicht bei einer wiederholten Vorstellung mit Vergnügen erinnern dürfte. Ich theile die vorzüglichsten also hier mit; in der festen Ueberzeugung, daß die Kritik dem Genusse nicht schadet, und daß diejenigen, welche ein Stück am schärfsten zu beurtheilen gelernt haben, immer diejenigen sind, welche das Theater am fleißigsten besuchen.

„Die Rolle des Cecils ist eine Nebenrolle und eine sehr frostige Nebenrolle. Solche kriechende Schmeichler zu malen, muß man die Farben in seiner Gewalt haben, mit welchen Racine den Narcissus geschildert hat."

„Die vorgebliche Herzogin von Irton ist eine vernünftige tugendhafte Frau, die sich durch ihre Liebe zu dem Grafen weder die Ungnade der Elisabeth zuziehen, noch ihren Liebhaber heirathen wollen. Dieser Charakter würde sehr schön seyn, wenn er mehr Leben hätte, und wenn er zur Verwickelung etwas beitrüge; aber hier vertritt sie bloß die Stelle eines Freundes. Das ist für das Theater nicht hinlänglich."

„Mich dünkt, daß alles, was die Personen in dieser Tragödie sagen und thun, immer noch sehr schielend, verwirrt und unbestimmt ist. Die Handlung muß deutlich, der Knoten verständlich, und jede Gesinnung plan und natürlich seyn: das sind die ersten wesentlichsten Regeln. Aber was will Essex? Was will Elisabeth? Worin besteht das Verbrechen des Grafen? Ist er schuldig, oder ist er fälschlich angeklagt? Wenn ihn die Königin für unschuldig hält, so muß sie sich seiner annehmen. Ist er aber schuldig: so ist es sehr unvernünftig, die Vertraute sagen zu lassen, daß er nimmermehr um Gnade bitten werde, daß er viel zu stolz dazu sey. Dieser Stolz schickt sich sehr wohl für einen tugendhaften unschuldigen Helden, aber für keinen Mann, der des Hochverraths überwiesen ist. Er soll sich unterwerfen, sagt die Königin. Ist das wohl die eigentliche Gesinnung, die sie haben muß, wenn sie ihn liebt? Wenn er sich nun unter-

worfen, wenn er nun ihre Verzeihung angenommen hat, wird Elisabeth darum von ihm mehr geliebt, als zuvor? Ich liebe ihn hundertmal mehr, als mich selbst, sagt die Königin. Ah, Madame, wenn es so weit mit Ihnen gekommen ist, wenn Ihre Leidenschaft so heftig geworden, so untersuchen Sie doch die Beschuldigungen Ihres Geliebten selbst, und verstatten nicht, daß ihn seine Feinde unter Ihrem Namen so verfolgen und unterdrücken, wie es durch das ganze Stück, obwohl ganz ohne Grund, heißt."

„Auch aus dem Freunde des Grafen, dem Salisbury, kann man nicht klug werden, ob er ihn für schuldig oder für unschuldig hält. Er stellt der Königin vor, daß der Anschein öfters betrüge, daß man alles von der Parteilichkeit und Ungerechtigkeit seiner Richter zu besorgen habe. Gleichwohl nimmt er seine Zuflucht zur Gnade der Königin. Was hatte er dieses nötig, wenn er seinen Freund nicht strafbar glaubte? Aber was soll der Zuschauer glauben? Der weiß eben so wenig, woran er mit der Verschwörung des Grafen, als woran er mit der Zärtlichkeit der Königin gegen ihn ist."

„Salisbury sagt der Königin, daß man die Unterschrift des Grafen nachgemacht habe. Aber die Königin läßt sich im ge-

sinnig handeln: so hätte ihn der Dichter durch das ganze Stück von seiner Leidenschaft mehr bemeistert zeigen müssen. Die Heftigkeit des Affects kann alles entschuldigen; aber in dieser Heftigkeit sehen wir ihn nicht."

„Der Stolz der Königin streitet unaufhörlich mit dem Stolze des Essex; ein solcher Streit kann leicht gefallen. Aber wenn allein dieser Stolz sie handeln läßt, so ist er bei der Elisabeth sowohl als bei dem Grafen bloßer Eigensinn. Er soll mich um Gnade bitten; ich will sie nicht um Gnade bitten: das ist die ewige Leier. Der Zuschauer muß vergessen, daß Elisabeth entweder sehr abgeschmackt oder sehr ungerecht ist, wenn sie verlangt, daß der Graf sich ein Verbrechen soll vergeben lassen, welches er nicht begangen, oder sie nicht untersucht hat. Er muß es vergessen und er vergißt es wirklich, um sich bloß mit den Gesinnungen des Stolzes zu beschäftigen, der dem menschlichen Herzen so schmeichelhaft ist."

„Mit einem Worte: keine einzige Rolle dieses Trauerspiels ist was sie seyn sollte; alle sind verfehlt; und gleichwohl hat es gefallen. Woher dieses Gefallen? Offenbar aus der Situation der Personen, die für sich selbst rührend ist. — Ein großer Mann, den man auf das Schaffot führt, wird immer interessiren; die Vorstellung seines Schicksals macht auch ohne alle Hülfe der Poesie Eindruck; ungefähr eben den Eindruck, den die Wirklichkeit selbst machen würde."

So viel liegt für den tragischen Dichter an der Wahl des Stoffes. Durch diese allein können die schwächsten verwirrtesten Stücke eine Art von Glück machen; und ich weiß nicht, wie es kömmt, daß es immer solche Stücke sind, in welchen sich gute Acteurs am vortheilhaftesten zeigen. Selten wird ein Meisterstück so meisterhaft vorgestellt, als es geschrieben ist; das Mittelmäßige fährt mit ihnen immer besser. Vielleicht, weil sie in dem Mittelmäßigen mehr von dem Ihrigen hinzuthun können; vielleicht weil uns das Mittelmäßige mehr Zeit und Ruhe läßt, auf ihr Spiel aufmerksam zu seyn; vielleicht weil in dem Mittelmäßigen alles nur auf einer oder zwei hervorstechenden Personen beruht, anstatt daß in einem vollkommenern Stücke öfters eine jede Person ein Hauptacteur seyn müßte, und wenn sie es nicht ist,

indem sie ihre Rolle verhunzt, zugleich auch die übrigen verderben hilft.

Beim Essex können alle diese und mehrere Ursachen zusammen kommen. Weder der Graf noch die Königin sind von dem Dichter mit der Stärke geschildert, daß sie durch die Action nicht noch weit stärker werden könnten. Essex spricht so stolz nicht, daß ihn der Schauspieler nicht in jeder Stellung, in jeder Gebärde, in jeder Miene noch stolzer zeigen könnte. Es ist sogar dem Stolze wesentlich, daß er sich weniger durch Worte als durch das übrige Betragen äußert. Seine Worte sind öfters bescheiden, und es läßt sich nur sehen, nicht hören, daß es eine stolze Bescheidenheit ist. Diese Rolle muß also nothwendig in der Vorstellung gewinnen. Auch die Nebenrollen können keinen übeln Einfluß auf ihn haben; je subalterner Cecil und Salisbury gespielt werden, desto mehr ragt Essex hervor. Ich darf es also nicht erst lange sagen, wie vortrefflich ein Eckhof das machen muß, was auch der gleichgültigste Acteur nicht ganz verderben kann.

Mit der Rolle der Elisabeth ist es nicht völlig so; aber doch kann sie auch schwerlich ganz verunglücken. Elisabeth ist so zärt-

idenes Feuer, in ihrer Stimme mehr Wohlklang, als Nach-
; ist in ihrer Bewegung mehr Anstand und Würde als
und Geist: so wird sie den zärtlichen Stellen die völligste
ge leisten; aber auch den stolzen? Sie wird sie nicht ver-
n, ganz gewiß nicht; sie wird sie noch genug absetzen; wir
en eine beleidigte zürnende Liebhaberin in ihr erblicken; nur
Elisabeth nicht, die Manns genug war, ihren General und
bten mit einer Ohrfeige nach Hause zu schicken. Ich meine
die Actricen, welche die ganze doppelte Elisabeth uns gleich
zend zu zeigen vermögend wären, dürften noch seltner seyn,
ie Elisabeths selber; und wir können und müssen uns be-
en, wenn eine Hälfte nur recht gut gespielt und die andere
ganz verwahrlost wird.

Madame Löwen hat in der Rolle der Elisabeth sehr gefallen;
jene allgemeine Anmerkung nunmehr auf sie anzuwenden,
mehr die zärtliche Frau, als die stolze Monarchin sehen und
lassen. Ihre Bildung, ihre Stimme, ihre bescheidene
n ließen es nicht anders erwarten; und mich dünkt, unser
nügen hat dabei nichts verloren. Denn wenn nothwendig
die andere verfinstert, wenn es kaum anders seyn kann,
aß nicht die Königin unter der Liebhaberin oder diese unter
leiden sollte: so glaube ich, ist es zuträglicher, wenn eher
s von dem Stolze und der Königin, als von der Liebhaberin
der Zärtlichkeit verloren geht.

Es ist nicht bloß eigensinniger Geschmack, wenn ich so ur-
; noch weniger ist es meine Absicht, einem Frauenzimmer
ompliment damit zu machen, die noch immer eine Meisterin
der Kunst seyn würde, wenn ihr diese Rolle auch gar nicht
gen wäre. Ich weiß einem Künstler, er sey von meinem
dem andern Geschlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu
en; und diese besteht darin, daß ich annehme, er sey von
eiteln Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bei ihm über
, er höre gern frei und laut über sich urtheilen, und wolle
lieber auch dann und wann falsch als seltner beurtheilt
t. Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne
mich gar bald irre und er ist es nicht werth, daß wir ihn
en. Der wahre Virtuose glaubt es nicht einmal, daß wir

seine Vollkommenheit einsehen und empfinden, wenn wir auch noch so viel Geschrei davon machen, ehe er nicht merkt, daß wir auch Augen und Gefühl für seine Schwäche haben. Er spottet bei sich über jede uneingeschränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen kitzelt ihn, von dem er weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln.

Ich wollte sagen, daß sich Gründe anführen lassen, warum es besser ist, wenn die Actrice mehr die zärtliche als die stolze Elisabeth ausdrückt. Stolz muß sie seyn, das ist ausgemacht: und daß sie es ist, das hören wir. Die Frage ist nur, ob sie zärtlicher als stolz, oder stolzer als zärtlich scheinen soll; ob man, wenn man unter zwei Actricen zu wählen hätte, lieber die zur Elisabeth nehmen sollte, welche die beleidigte Königin mit allem drohenden Ernste, mit allen Schrecken der rächerischen Majestät auszudrücken vermöchte, oder die, welcher die eifersüchtige Liebhaberin mit allen kränkenden Empfindungen der verschmähten Liebe, mit aller Bereitwilligkeit, dem theuern Frevler zu vergeben, mit aller Beängstigung über seine Hartnäckigkeit, mit allem Jammer über seinen Verlust angemessener wäre? Und ich sage: diese.

daß Elisabeth die Königin ist, wenn sich gleich Essex das königlichere Ansehen giebt.

Zweitens ist es in dem Trauerspiele schicklicher, daß die Personen in ihren Gesinnungen steigen, als daß sie fallen. Es ist schicklicher, daß ein zärtlicher Charakter Augenblicke des Stolzes hat, als daß ein stolzer von der Zärtlichkeit sich fortreißen läßt. Jener scheint sich zu erheben; dieser zu sinken. Eine ernsthafte Königin, mit gerunzelter Stirne, mit einem Blicke, der alles scheu und zitternd macht, mit einem Tone der Stimme, der allein ihr Gehorsam verschaffen könnte, wenn die zu verliebten Klagen gebracht wird und nach den kleinen Bedürfnissen ihrer Leidenschaft seufzt, ist fast, fast lächerlich. Eine Geliebte hingegen, die ihre Eifersucht erinnert, daß sie Königin ist, erhebt sich über sich selbst, und ihre Schwachheit wird fürchterlich.

Sechsundzwanzigstes Stück.

Den 28. Juli 1767.

Den einunddreißigsten Abend (Mittwochs, den 10. Juni) ward das Lustspiel der Madame Gottsched: die Hausfranzösin oder die Mamsell, aufgeführt.

Dieses Stück ist eines von den sechs Originalien, mit welchen 1744, unter Gottschedischer Geburtshülfe, Deutschland im fünften Bande der Schaubühne beschenkt ward. Man sagt, es sey zur Zeit seiner Neuheit hier und da mit Beifall gespielt worden. Man wollte versuchen, welchen Beifall es noch erhalten würde, und es erhielt den, den es verdient: gar keinen. Das Testament, von eben derselben Verfasserin, ist noch so etwas; aber die Hausfranzösin ist ganz und gar nichts. Noch weniger als nichts: denn sie ist nicht allein niedrig und platt und kalt, sondern noch oben darein schmutzig, eckel und im höchsten Grade beleidigend. Es ist mir unbegreiflich, wie eine Dame solches Zeug schreiben können. Ich will hoffen, daß man mir den Beweis von diesem allen schenken wird. —

Den zweiunddreißigsten Abend (Donnerstags, den 11. Juni) ward die Semiramis des Herrn von Voltaire wiederholt.

Da das Orchester bei unsern Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner schon längst

gewünscht, daß die Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte. Herr Scheibe ist unter den Musicis derjenige, welcher zuerst hier ein ganz neues Feld für die Kunst bemerkte. Da er einsah, daß, wenn die Rührung des Zuschauers nicht auf eine unangenehme Art geschwächt und unterbrochen werden sollte, ein jedes Schauspiel seine eigene musikalische Begleitung erfordere: so machte er nicht allein bereits 1738 mit dem Polyeukt und Mithridat den Versuch, besondere diesen Stücken entsprechende Symphonien zu verfertigen, welche bei der Gesellschaft der Neuberin hier in Hamburg, in Leipzig, und anderwärts aufgeführt wurden, sondern ließ sich auch in einem besondern Blatte seines kritischen Musikus [1] umständlich darüber aus, was überhaupt der Componist zu beobachten habe, der in dieser neuen Gattung mit Ruhm arbeiten wolle.

„Alle Symphonien, sagt er, die zu einem Schauspiele verfertigt werden, sollen sich auf den Inhalt und die Beschaffenheit desselben beziehen. Es gehören also zu den Trauerspielen eine andere Art von Symphonien, als zu den Lustspielen. So verschieden die Tragödien und Komödien unter sich selbst sind, so

Tugend eines Helden oder einer Heldin der Stoff gewesen ist. Man halte einmal den Polyeukt gegen den Brutus, oder auch die Alzire gegen den Mithridat; so wird man gleich sehen, daß sich keineswegs einerlei Musik dazu schickt. Ein Trauerspiel, in welchem die Religion und Gottesfurcht den Helden oder die Heldin in allen Zufällen begleiten, erfordert auch solche Symphonien, die gewissermaßen das Prächtige und Ernsthafte der Kirchenmusik beweisen. Wenn aber die Großmuth, die Tapferkeit oder die Standhaftigkeit in allerlei Unglücksfällen im Trauerspiele herrschen; so muß auch die Musik weit feuriger und lebhafter seyn. Von dieser letztern Art sind die Trauerspiele Cato, Brutus, Mithridat. Alzire aber und Zaire erfordern hingegen schon eine etwas veränderte Musik, weil die Begebenheiten und die Charaktere in diesen Stücken von einer andern Beschaffenheit sind, und mehr Veränderung der Affekten zeigen."

„Eben so müssen die Komödiensymphonien überhaupt frei, fließend und zuweilen auch scherzhaft seyn, insbesondere aber sich nach dem eigenthümlichen Inhalte einer jeden Komödie richten. So wie die Komödie bald ernsthafter, bald verliebter, bald scherzhafter ist, so muß auch die Symphonie beschaffen seyn. Z. E. die Komödien: der Falke und die beiderseitige Unbeständigkeit, würden ganz andere Symphonien erfordern, als der verlorene Sohn. So würden sich auch nicht die Symphonien, die sich zum Geizigen oder zum Kranken in der Einbildung sehr wohl schicken möchten, zum Unentschlüssigen oder zum Zerstreuten schicken. Jene müssen schon lustiger und scherzhafter seyn, diese aber verdrießlicher und ernsthafter."

„Die Anfangssymphonie muß sich auf das ganze Stück beziehen; zugleich aber muß sie auch den Anfang desselben vorbereiten und folglich mit dem ersten Auftritt übereinkommen. Sie kann aus zwei oder drei Sätzen bestehen, so wie es der Componist für gut findet. — Die Symphonien zwischen den Aufzügen aber, weil sie sich nach dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges und nach dem Anfange des folgenden richten sollen, werden am natürlichsten zwei Sätze haben können. Im ersten kann man mehr auf das Vorhergegangene, im zweiten aber mehr auf das Folgende sehen. Doch ist solches nur allein nöthig, wenn die Affecten

einander allzu sehr entgegen sind; sonst kann man auch wohl nur einen Satz machen, wenn er nur die gehörige Länge erhält, damit die Bedürfnisse der Vorstellung, als Lichtputzen, Umkleiden u. s. w. indeß besorgt werden können. — Die Schlußsymphonie endlich muß mit dem Schlusse des Schauspiels auf das genaueste übereinstimmen, um die Begebenheit den Zuschauern desto nachdrücklicher zu machen. Was ist lächerlicher, als wenn der Held auf eine unglückliche Weise sein Leben verloren hat und es folgt eine lustige und lebhafte Symphonie darauf? Und was ist abgeschmackter, als wenn sich die Komödie auf eine fröhliche Art endigt, und es folgt eine traurige und bewegliche Symphonie darauf?" —

„Da übrigens die Musik zu den Schauspielen bloß allein aus Instrumenten besteht, so ist eine Veränderung derselben sehr nöthig, damit die Zuhörer desto gewisser in der Aufmerksamkeit erhalten werden, die sie vielleicht verlieren möchten, wenn sie immer einerlei Instrumente hören sollten. Es ist aber beinahe eine Nothwendigkeit, daß die Anfangssymphonie sehr stark und vollständig ist, und also desto nachdrücklicher ins Gehör falle. Die Veränderung der Instrumente muß also vornämlich in den

Kunstverwandten erst hören, daß die Sache zu bewerkstelligen ist, ehe sie die geringste Aufmerksamkeit darauf wenden.

Zwar die Regeln selbst waren leicht zu machen; sie lehren nur was geschehen soll, ohne zu sagen, wie es geschehen kann. Der Ausdruck der Leidenschaften, auf welchen alles dabei ankömmt, ist noch einzig das Werk des Genies. Denn ob es schon Tonkünstler giebt und gegeben, die bis zur Bewunderung darin glücklich sind, so mangelt es doch unstreitig noch an einem Philosophen, der ihnen die Wege abgelernt und allgemeine Grundsätze aus ihren Beispielen hergeleitet hätte. Aber je häufiger diese Beispiele werden, je mehr sich die Materialien zu dieser Herleitung sammeln, desto eher können wir sie uns versprechen; und ich müßte mich sehr irren, wenn nicht ein großer Schritt dazu durch die Beeiferung der Tonkünstler in dergleichen dramatischen Symphonien geschehen könnte. In der Vokalmusik hilft der Text dem Ausdruck allzusehr nach; der schwächste und schwankendste wird durch die Worte bestimmt und verstärkt; in der Instrumentalmusik hingegen fällt diese Hülfe weg und sie sagt gar nichts, wenn sie das, was sie sagen will, nicht rechtschaffen sagt. Der Künstler wird also hier seine äußerste Stärke anwenden müssen; er wird unter den verschiedenen Folgen von Tönen, die eine Empfindung ausdrücken können, nur immer diejenigen wählen, die sie am deutlichsten ausdrücken; wir werden diese öfter hören, wir werden sie mit einander öfter vergleichen, und durch die Bemerkung dessen, was sie beständig gemein haben, unter das Geheimniß des Ausdrucks kommen.

Welchen Zuwachs unser Vergnügen im Theater dadurch erhalten würde, begreift jeder von selbst. Gleich vom Anfange der neuen Verwaltung unsers Theaters hat man sich daher nicht nur überhaupt bemüht, das Orchester in einen bessern Stand zu setzen, sondern es haben sich auch würdige Männer bereit finden lassen, die Hand an das Werk zu legen und Muster in dieser Art von Composition zu machen, die über alle Erwartung ausgefallen sind. Schon zu Cronegks Olint und Sophronia hatte Herr Hertel eigene Symphonien verfertigt; und bei der zweiten Aufführung der Semiramis wurden dergleichen von dem Herrn Agricola in Berlin aufgeführt.

Siebenundzwanzigstes Stück.

Den 31. Juli 1767.

Ich will es versuchen, einen Begriff von der Musik des Herrn Agricola zu machen. Nicht zwar nach ihren Wirkungen: — denn je lebhafter und feiner ein sinnliches Vergnügen ist, desto weniger läßt es sich mit Worten beschreiben; man kann nicht wohl anders, als in allgemeine Lobsprüche, in unbestimmte Ausrufungen, in kreischende Bewunderung damit verfallen, und diese sind eben so ununterrichtend für den Liebhaber, als ekelhaft für den Virtuosen, den man zu ehren vermeint; — sondern bloß nach den Absichten, die ihr Meister dabei gehabt und nach den Mitteln überhaupt, deren er sich zur Erreichung derselben bedienen wollen.

Die Anfangssymphonie besteht aus drei Sätzen. Der erste Satz ist ein Largo, nebst den Violinen mit Hoboen und Flöten; der Grundbaß ist durch Fagotte verstärkt. Sein Ausdruck ist ernsthaft; manchmal gar wild und stürmisch; der Zuhörer soll vermuthen, daß er ein Schauspiel ungefähr dieses Inhalts zu

derben; der tragische Dichter liebt das Unerwartete, das Ueberraschende mehr als ein anderer; er läßt seinen Gang nicht gern voraus verrathen, und die Musik würde ihn verrathen, wenn sie die folgende Leidenschaft angeben wollte. Mit der Anfangssymphonie ist es ein anders; sie kann auf nichts Vorhergehendes gehen; und doch muß auch sie nur den allgemeinen Ton des Stücks angeben und nicht stärker, nicht bestimmter, als ihn ungefähr der Titel angiebt. Man darf dem Zuhörer wohl das Ziel zeigen, wohin man ihn führen will, aber die verschiedenen Wege, auf welchen er dahin gelangen soll, müssen ihm gänzlich verborgen bleiben. Dieser Grund wider einen zweiten Satz zwischen den Acten ist aus dem Vortheile des Dichters hergenommen; und er wird durch einen andern, der sich aus den Schranken der Musik ergiebt, bestärkt. Denn gesetzt, daß die Leidenschaften, welche in zwei auf einander folgenden Acten herrschen, einander ganz entgegen wären, so würden nothwendig auch die beiden Sätze von ebenso widriger Beschaffenheit seyn müssen. Nun begreife ich sehr wohl, wie uns der Dichter aus einer jeden Leidenschaft zu der ihr entgegenstehenden, zu ihrem völligen Widerspiele, ohne unangenehme Gewaltsamkeit bringen kann; er thut es nach und nach, gemach und gemach; er steigt die ganze Leiter von Sprosse zu Sprosse, entweder hinauf oder hinab, ohne irgendwo den geringsten Sprung zu thun. Aber kann dieses auch der Musikus? Es sey, daß er es in einem Stücke von der erforderlichen Länge eben so wohl thun könne; aber in zwei besondern, von einander gänzlich abgesetzten Stücken, muß der Sprung z. E. aus dem Ruhigen in das Stürmische, aus dem Zärtlichen in das Grausame nothwendig sehr merklich seyn und alle das Beleidigende haben, was in der Natur jeder plötzliche Uebergang aus einem Aeußersten in das andere, aus der Finsterniß in das Licht, aus der Kälte in die Hitze, zu haben pflegt. Jetzt zerschmelzen wir in Wehmuth und auf einmal sollen wir rasen. Wie? warum? wider wen? wider eben den, für den unsere Seele ganz mitleidiges Gefühl war? oder wider einen andern? Alles das kann die Musik nicht bestimmen; sie läßt uns in Ungewißheit und Verwirrung; wir empfinden, ohne eine richtige Folge unserer Empfindungen wahrzunehmen; wir empfinden, wie im

Traume, und alle diese unordentlichen Empfindungen sind mehr abmattend, als ergötzend. Die Poesie hingegen läßt uns den Faden unserer Empfindungen nie verlieren; hier wissen wir nicht allein was wir empfinden sollen, sondern auch warum wir es empfinden sollen; und nur dieses warum macht die plötzlichsten Uebergänge nicht allein erträglich, sondern auch angenehm. In der That ist diese Motivirung der plötzlichen Uebergänge einer der größten Vortheile, den die Musik aus der Vereinigung mit der Poesie zieht, ja vielleicht der allergrößte. Denn es ist bei weitem nicht so nothwendig, die allgemeinen unbestimmten Empfindungen der Musik, z. E. der Freude, durch Worte auf einen gewissen einzelnen Gegenstand der Freude einzuschränken, weil auch jene dunkeln schwanken Empfindungen noch immer sehr angenehm sind; als nothwendig es ist, abstechende widersprechende Empfindungen durch deutliche Begriffe, die nur Worte gewähren können, zu verbinden, um sie durch diese Verbindung in ein Ganzes zu verweben, in welchem man nicht allein Mannichfaltiges, sondern auch Uebereinstimmung des Mannichfaltigen bemerke. Nun aber würde bei dem doppelten Satze zwischen den Acten eines Schauspiels diese Verbindung erst hintennach kommen; wir

den mancherlei Vermischungen mit andern verwandten Leiden-
schaften, ertönen lassen und in uns zu erwecken suchen. Die
Anfangssymphonie war vollkommen von dieser Beschaffenheit;
das Ungestüme des ersten Satzes zerfließt in das Klagende des
zweiten, welches sich in dem dritten zu einer Art von feierlicher
Würde erhebt. Ein Tonkünstler, der sich in seinen Symphonien
mehr erlaubt, der mit jedem Satze den Affect abbricht, um mit
dem folgenden einen neuen ganz verschiedenen Affect anzuheben,
und auch diesen fahren läßt, um sich in einen dritten eben so
verschiedenen zu werfen, kann viel Kunst ohne Nutzen verschwendet
haben, kann überraschen, kann betäuben, kann kitzeln, nur rühren
kann er nicht. Wer mit unserm Herzen sprechen und sympa-
thetische Regungen in ihm erwecken will, muß eben sowohl Zu-
sammenhang beobachten, als wer unsern Verstand zu unterhalten
und zu belehren denkt. Ohne Zusammenhang, ohne die innigste
Verbindung aller und jeder Theile ist die beste Musik ein eitler
Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindrucks fähig ist; nur der
Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich
die Hand des Künstlers verewigen kann.

Der Satz nach dem ersten Akte sucht also lediglich die Be-
sorgnisse der Semiramis zu unterhalten, denen der Dichter diesen
Akt gewidmet hat; Besorgnisse, die noch mit einiger Hoffnung
vermischt sind; ein Andante mesto, bloß mit gedämpften Violinen
und Bratsche.

In dem zweiten Akte spielt Assur eine zu wichtige Rolle,
als daß er nicht den Ausdruck der darauf folgenden Musik be-
stimmen sollte. Ein Allegro assai aus dem G dur, mit Wald-
hörnern, durch Flöten und Hoboen, auch den Grundbaß mit-
spielende Fagotte verstärkt, drückt den durch Zweifel und Furcht
unterbrochenen, aber immer noch sich wieder erholenden Stolz
dieses treulosen und herrschsüchtigen Ministers aus.

In dem dritten Acte erscheint das Gespenst. Ich habe, bei
Gelegenheit der ersten Vorstellung, bereits angemerkt, wie wenig
Eindruck Voltaire diese Erscheinung auf die Anwesenden machen
läßt. Aber der Tonkünstler hat sich, wie billig, daran nicht ge-
kehrt; er holt es nach was der Dichter unterlassen hat und ein
Allegro aus dem E moll, mit der nämlichen Instrumentenbesetzung

des vorhergehenden, nur daß C-Hörner mit G-Hörnern verschiedentlich abwechseln, schildert kein stummes und träges Erstaunen, sondern die wahre wilde Bestürzung, welche eine dergleichen Erscheinung unter dem Volke verursachen muß.

Die Beängstigung der Semiramis im vierten Aufzuge erweckt unser Mitleid; wir bedauern die Reuende, so schuldig wir auch die Verbrecherin wissen. Bedauern und Mitleid läßt also auch die Musik ertönen; in einem Larghetto aus dem A moll, mit gedämpften Violinen und Bratsche, und einer concertirenden Hoboe.

Endlich folgt auch auf den fünften Act nur ein einziger Satz, ein Adagio aus dem C dur, nächst den Violinen und der Bratsche, mit Hörnern, mit verstärkenden Hoboen und Flöten, und mit Fagotten, die mit dem Grundbasse gehen. Der Ausdruck ist den Personen des Trauerspiels angemessene, und ins Erhabene gezogene Betrübniß, mit einiger Rücksicht, wie mich däucht, auf die vier letzten Zeilen, in welchen die Wahrheit ihre warnende Stimme gegen die Großen der Erde eben so würdig als mächtig erhebt.

Die Absichten eines Tonkünstlers merken, heißt ihm zugestehen, daß er sie erreicht hat. Sein Werk soll kein Räthsel seyn, dessen Deutung eben so mühsam als schwankend ist. Was ein gesundes Ohr am geschwindesten in ihm vernimmt, das und nichts anderes hat er sagen wollen; sein Lob wächst mit seiner Verständigkeit; je leichter, je allgemeiner diese, desto verdienter jenes. — Es ist kein Ruhm für mich, daß ich recht gehört habe; aber für den Herrn Agricola ist es ein so viel größerer, daß in dieser seiner Composition niemand etwas anderes gehört hat, als ich.

Achtundzwanzigstes Stück.

Den 4. August 1767.

Den dreiunddreißigsten Abend (Freitags den 12. Juni) ward die Nanine wiederholt, und den Beschluß machte der Bauer mit der Erbschaft, aus dem Französischen des Marivaux.

Dieses kleine Stück ist hier Waare für den Platz und macht

daher allezeit viel Vergnügen. Jürge kömmt aus der Stadt zurück, wo er einen reichen Bruder begraben lassen, von dem er hunderttausend Mark geerbt. Glück ändert Stand und Sitten; nun will er leben, wie vornehme Leute leben, erhebt seine Lise zur Madame, findet geschwind für seinen Hans und für seine Grete eine ansehnliche Partie, alles ist richtig, aber der hinkende Bote kömmt nach. Der Makler, bei dem die hunderttausend Mark gestanden, hat Banquerot gemacht, Jürge ist wieder nichts als Jürge, Hans bekömmt den Korb, Grete bleibt sitzen und der Schluß würde traurig genug seyn, wenn das Glück mehr nehmen könnte, als es gegeben hat; gesund und vergnügt waren sie, gesund und vergnügt bleiben sie.

Diese Fabel hätte jeder erfinden können; aber wenige würden sie so unterhaltend zu machen gewußt haben, als Marivaux. Die drolligste Laune, der schnurrigste Witz, die schalkischste Satire lassen uns vor Lachen kaum zu uns selbst kommen; und die naive Bauernsprache giebt allem eine ganz eigene Würze. Die Uebersetzung ist von Kriegern, der das französische Patois in den hiesigen platten Dialekt meisterhaft zu übertragen gewußt hat. Es ist nur Schade, daß verschiedene Stellen höchst fehlerhaft und verstümmelt abgedruckt worden. Einige müßten nothwendig bei der Vorstellung berichtigt und ergänzt werden. Z. E. folgende, gleich in der ersten Scene.

Jürge. He, he, he! Giv mie doch fief Schillink kleen Geld, ik hev niks, als Gullen und Dahlers.

Lise. He, he, he! Segge doch, hest du Schrullen med denen fief Schillink kleen Geld? wat wist du dameb maaken?

Jürge. He, he, he, he! Giv mie fief Schillink kleen Geld, seg ik die.

Lise. Woto denn, Hans Narr?

Jürge. För düssen Jungen, de mie mienen Bündel op de Reise bed in unse Dörp dragen hed, un ik bün ganß licht un licht hergahn.

Lise. Büst du to Foote hergahn?

Jürge. Ja. Wiel't veel cummoder is.

Lise. Da hest du een Maark.

Jürge. Dat is doch noch resnabel. Wo veel maakt't? So

veel is dat. Een Maark hed se mie dahn: da, da is't. Nehmt't hen; so is't richdig.

Lise. Und du verdeihst fief Schillink an een Jungen, de die dat Pak dragen hed?

Jürge. Ja! ik mot ehm doch een Drankgeld geven.

Valentin. Sollen die fünf Schilling für mich, Herr Jürge?

Jürge. Ja, mien Fründ!

Valentin. Fünf Schilling? ein reicher Erbe! fünf Schillinge? ein Mann von Ihrem Stande? Und wo bleibt die Hoheit der Seele?

Jürge. O! et kumt mie even darop nich an, jy dörft't man seggen. Maake Froo, smiet ehm noch een Schillink hen; by uns regnet man so.

Wie ist das? Jürge ist zu Fuße gegangen, weil es kommoder ist? Er fordert fünf Schillinge, und seine Frau giebt ihm ein Mark, die ihm fünf Schillinge nicht geben wollte? Die Frau soll dem Jungen noch einen Schilling hinschmeißen? warum thut er es nicht selbst? Von dem Marke blieb ihm ja noch übrig. Ohne das Französische wird man sich schwerlich aus dem Hanse finden. Jürge war nicht zu Fuße gekommen, sondern mit der

Den vierunddreißigsten Abend (Montags den 29. Juni) ward der Zerstreute des Regnard aufgeführt.

Ich glaube schwerlich, daß unsere Großväter den deutschen Titel dieses Stückes verstanden hätten. Noch Schlegel übersetzte Distrait durch Träumer. Zerstreut seyn, ein Zerstreuter, ist lediglich nach der Analogie des Französischen gemacht. Wir wollen nicht untersuchen, wer das Recht hatte, diese Worte zu machen; sondern wir wollen sie brauchen, nachdem sie einmal gemacht sind. Man versteht sie nunmehr, und das ist genug.

Regnard brachte seinen Zerstreuten im Jahre 1697 aufs Theater; und er fand nicht den geringsten Beifall. Aber vierunddreißig Jahre darauf, als ihn die Komödianten wieder vorsuchten, fand er einen so viel größern. Welches Publikum hatte nun Recht? Vielleicht hatten sie beide nicht Unrecht. Jenes strenge Publikum verwarf das Stück als eine gute förmliche Komödie, wofür es der Dichter ohne Zweifel ausgab. Dieses geneigtere nahm es für nichts mehr auf, als es ist; für eine Farce, für ein Possenspiel, das zu lachen machen soll; man lachte und war dankbar. Jenes Publikum dachte:

— non satis est risu diducere rictum
Auditoris — — —

und dieses:

— et est quaedam tamen hic quoque virtus.

Außer der Versification, die noch dazu sehr fehlerhaft und nachläßig ist, kann dem Regnard dieses Lustspiel nicht viel Mühe gemacht haben. Den Charakter seiner Hauptperson fand er bei

CLAUDINE. T'es venu dans la voiture?
BLAISE. Oui, parce que cela est plus commode.
CLAUDINE. T'a baillé un écu?
BLAISE. Oh bien noblement. Combien faut-il? ai-je fait. Un écu, ce m'a-t-on fait. Tenez, le vela, prennez. Tout comme ça.
CLAUDINE. Et tu dépenses cinq sols en porteurs de paquets?
BLAISE. Oui, par manière de récréation.
ARLEQUIN. Est-ce pour moi les cinq sols, Monsieur Blaise?
BLAISE. Oui, mon ami etc.

dem La Bruyere völlig entworfen. Er hatte nichts zu thun, als die vornehmsten Züge theils in Handlung zu bringen, theils erzählen zu lassen. Was er von dem Seinigen hinzufügte, will nicht viel sagen.

Wider dieses Urtheil ist nichts einzuwenden; aber wider eine andere Kritik, die den Dichter auf der Seite der Moralität fassen will, desto mehr. Ein Zerstreuter soll kein Vorwurf für die Komödie seyn. Warum nicht? Zerstreut seyn, sagt man, sey eine Krankheit, ein Unglück und kein Laster. Ein Zerstreuter verdiene eben so wenig ausgelacht zu werden, als einer der Kopfschmerzen hat. Die Komödie müsse sich nur mit Fehlern abgeben, die sich verbessern lassen. Wer aber von Natur zerstreut sey, der lasse sich durch Spöttereien eben so wenig bessern, als ein Hinkender.

Aber ist es denn wahr, daß die Zerstreuung ein Gebrechen der Seele ist, dem unsere besten Bemühungen nicht abhelfen können? Sollte sie wirklich mehr natürliche Verwahrlosung, als üble Angewohnheit seyn? Ich kann es nicht glauben. Sind wir nicht Meister unserer Aufmerksamkeit? Haben wir es nicht in unserer Gewalt, sie anzustrengen, sie abzuziehen, wie wir wollen? Und was ist die Zerstreuung anders, als ein unrechter Gebrauch unserer Aufmerksamkeit? Der Zerstreute denkt, und denkt nur das nicht, was er, seinen jetzigen sinnlichen Eindrücken zu Folge, denken sollte. Seine Seele ist nicht entschlummert, nicht betäubt, nicht außer Thätigkeit gesetzt; sie ist nur abwesend, sie ist nur anderwärts thätig. Aber so gut sie dort seyn kann, so gut kann sie auch hier seyn; es ist ihr natürlicher Beruf, bei den sinnlichen Veränderungen ihres Körpers gegenwärtig zu seyn; es kostet Mühe, sie dieses Berufs zu entwöhnen und es sollte unmöglich seyn, ihr ihn wieder geläufig zu machen?

Doch es sey; die Zerstreuung sey unheilbar: wo steht es denn geschrieben, daß wir in der Komödie nur über moralische Fehler, nur über verbesserliche Untugenden lachen sollen? Jede Ungereimtheit, jeder Kontrast von Mangel und Realität ist lächerlich. Aber lachen und verlachen ist sehr weit auseinander. Wir können über einen Menschen lachen, bei Gelegenheit seiner lachen, ohne ihn im Geringsten zu verlachen. So unstreitig, so bekannt dieser Unterschied ist, so sind doch alle Chicanen, welche noch

neuerlich Rousseau gegen den Nutzen der Komödie gemacht hat, nur daher entstanden, weil er ihn nicht gehörig in Erwägung gezogen. Moliere, sagt er z. E., macht uns über den Misanthropen zu lachen, und doch ist der Misanthrop der ehrliche Mann des Stücks; Moliere beweiset sich also als einen Feind der Tugend, indem er den Tugendhaften verächtlich macht. Nicht doch; der Misanthrop wird nicht verächtlich, er bleibt wer er ist, und das Lachen, welches aus den Situationen entspringt, in die ihn der Dichter setzt, benimmt ihm von unserer Hochachtung nicht das geringste. Der Zerstreute gleichfalls; wir lachen über ihn, aber verachten wir ihn darum? Wir schätzen seine übrigen guten Eigenschaften, wie wir sie schätzen sollen; ja ohne sie würden wir nicht einmal über seine Zerstreuung lachen können. Man gebe diese Zerstreuung einem boshaften, nichtswürdigen Manne, und sehe, ob sie noch lächerlich seyn wird? Widrig, eckel, häßlich wird sie seyn, nicht lächerlich.

Neunundzwanzigstes Stück.

Den 7. August 1767.

Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger bloß und allein die, an welchen sich diese lächerliche Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst, in der Uebung unserer Fähigkeit das Lächerliche zu bemerken; es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken. Zugegeben, daß der Geizige des Moliere nie einen Geizigen, der Spieler des Regnard nie einen Spieler gebessert habe; eingestanden, daß das Lachen diese Thoren gar nicht bessern könne: desto schlimmer für sie, aber nicht für die Komödie. Ihr ist genug, wenn sie keine verzweifelte Krankheiten heilen kann, die Gesunden in ihrer Gesundheit zu befestigen. Auch dem Freigebigen ist der Geizige lehrreich; auch dem, der gar nicht spielt, ist der Spieler unterrichtend; die Thorheiten, die sie nicht haben,

haben andere, mit welchen sie leben müssen; es ist ersprießlich, diejenigen zu kennen, mit welchen man in Collision kommen kann; ersprießlich, sich wider alle Eindrücke des Beispiels zu verwahren. Ein Präservativ ist auch eine schätzbare Arznei; und die ganze Moral hat kein kräftigeres, wirksameres, als das Lächerliche. —

Das Räthsel oder Was den Damen am meisten gefällt, ein Lustspiel in einem Aufzuge von Herr Löwen, machte diesen Abend den Beschluß.

Wenn Marmontel und Voltaire nicht Erzählungen und Mährchen geschrieben hätten, so würde das französische Theater eine Menge Neuigkeiten haben entbehren müssen. Am meisten hat sich die komische Oper aus diesen Quellen bereichert. Des letztern Ce qui plaît aux Dames gab den Stoff zu einem mit Arien untermengten Lustspiele von vier Aufzügen, welches unter dem Titel La Fée Urgele von den italienischen Komödianten zu Paris im December 1765 aufgeführt ward. Herr Löwen scheint nicht sowohl dieses Stück, als die Erzählung des Voltaire selbst vor Augen gehabt zu haben. Wenn man bei Beurtheilung einer Bildsäule mit auf den Marmorblock zu sehen hat, aus welchem

gesagt, es ist eine Plaisanterie, und Plaisanterien muß man nicht zergliedern wollen.

Den fünfunddreißigsten Abend (Mittwochs, den 1. Juli) ward in Gegenwart Sr. Königl. Majestät von Dänemark die Rodogune des Peter Corneille aufgeführt.

Corneille bekannte, daß er sich auf dieses Trauerspiel das meiste einbilde, daß er es weit über seinen Cinna und Cid setze, daß seine übrigen Stücke wenig Vorzüge hätten, die in diesem nicht vereint anzutreffen wären; ein glücklicher Stoff, ganz neue Erdichtungen, starke Verse, ein gründliches Raisonnement, heftige Leidenschaften, ein von Act zu Act immer wachsendes Interesse. — Es ist billig, daß wir uns bei dem Meisterstücke dieses großen Mannes verweilen.

Die Geschichte, auf die es gebaut ist, erzählt Appianus Alexandrinus gegen das Ende seines Buchs von den syrischen Kriegen. „Demetrius, mit dem Zunamen Nicanor, unternahm einen Feldzug gegen die Parther, und lebte als Kriegsgefangener einige Zeit an dem Hofe ihres Königs Phraates, mit dessen Schwester Rodogune er sich vermählte. Inzwischen bemächtigte sich Diodotus, der den vorigen Königen gedient hatte, des syrischen Thrones, und erhob ein Kind, den Sohn des Alexander Nothus, darauf, unter dessen Namen er als Vormund anfangs die Regierung führte. Bald aber schaffte er den jungen König aus dem Wege, setzte sich selbst die Krone auf und gab sich den Namen Tryphon. Als Antiochus, der Bruder des gefangenen Königs, das Schicksal desselben und die darauf erfolgten Unruhen des Reichs, zu Rhodus, wo er sich aufhielt, hörte, kam er nach Syrien zurück, überwand mit vieler Mühe den Tryphon und ließ ihn hinrichten. Hierauf wandte er seine Waffen gegen den Phraates, und forderte die Befreiung seines Bruders. Phraates, der sich des Schlimmsten besorgte, gab den Demetrius auch wirklich los; aber nichts desto weniger kam es zwischen ihm und dem Antiochus zum Treffen, in welchem dieser den kürzern zog und sich aus Verzweiflung selbst entleibte. Demetrius, nachdem er wieder in sein Reich gekehrt war, ward von seiner Gemahlin, Cleopatra, aus Haß gegen die Rodogune, umgebracht; obschon Cleopatra selbst, aus Verdruß über diese Heirath, sich

mit dem nämlichen Antiochus, seinem Bruder, vermählt hatte. Sie hatte von dem Demetrius zwei Söhne, wovon sie den ältesten, mit Namen Seleucus, der nach dem Tode seines Vaters den Thron bestieg, eigenhändig mit einem Pfeile erschoß; es sey nun, weil sie besorgte, er möchte den Tod seines Vaters an ihr rächen, oder weil sie sonst ihre grausame Gemüthsart dazu veranlaßte. Der jüngste Sohn hieß Antiochus; er folgte seinem Bruder in der Regierung, und zwang seine abscheuliche Mutter, daß sie den Giftbecher, den sie ihm zugedacht hatte, selbst trinken mußte."

In dieser Erzählung lag Stoff zu mehr als einem Trauerspiele. Es würde Corneillen eben nicht viel mehr Erfindung gekostet haben, einen Tryphon, einen Antiochus, einen Demetrius, einen Seleucus daraus zu machen, als es ihm, eine Rodogune daraus zu erschaffen, kostete. Was ihn aber vorzüglich darin reizte, war die beleidigte Ehefrau, welche die usurpirten Rechte ihres Ranges und Bettes nicht grausam genug rächen zu können glaubt. Diese also nahm er heraus; und es ist unstreitig, daß sonach sein Stück nicht Rodogune, sondern Cleopatra heißen sollte. Er gestand es selbst, und nur weil er besorgte, daß die Zuhörer diese Königin von Syrien mit jener berühmten letzten

Deianira nennen wollen. Er stand nicht an, ihm einen nichts-bedeutenden Titel zu geben, aber ihm einen verführerischen Titel zu geben, einen Titel, der unsere Aufmerksamkeit auf einen falschen Punct richtet, dessen möchte er sich ohne Zweifel mehr bedacht haben. Die Besorgniß des Corneille ging hiernächst zu weit; wer die ägyptische Cleopatra kennt, weiß auch, daß Syrien nicht Aegypten ist, weiß, daß mehr Könige und Königinnen einerlei Namen geführt haben; wer aber jene nicht kennt, kann sie auch mit dieser nicht verwechseln. Wenigstens hätte Corneille in dem Stücke selbst den Namen Cleopatra nicht so sorgfältig vermeiden sollen; die Deutlichkeit hat in dem ersten Acte darunter gelitten; und der deutsche Uebersetzer that daher sehr wohl, daß er sich über diese kleine Bedenklichkeit wegsetzte. Kein Scribent, am wenigsten ein Dichter, muß seine Leser oder Zuhörer so gar unwissend annehmen; er darf auch gar wohl manchmal denken: was sie nicht wissen, das mögen sie fragen!

Dreißigstes Stück.

Den 11. August 1767.

Cleopatra, in der Geschichte, ermordet ihren Gemahl, erschießt den einen von ihren Söhnen und will den andern mit Gift vergeben. Ohne Zweifel folgte ein Verbrechen aus dem andern, und sie hatten alle im Grunde nur eine und eben dieselbe Quelle. Wenigstens läßt es sich mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die einzige Eifersucht ein wüthendes Eheweib zu einer eben so wüthenden Mutter machte. Sich eine zweite Gemahlin an die Seite gestellt zu sehen, mit dieser die Liebe ihres Gatten und die Hoheit ihres Ranges zu theilen, brachte ein empfindliches und stolzes Herz leicht zu dem Entschlusse, das gar nicht zu besitzen, was es nicht allein besitzen konnte. Demetrius muß nicht leben, weil er für Cleopatra nicht allein leben will. Der schuldige Gemahl fällt; aber in ihm fällt auch ein Vater, der rächende Söhne hinterläßt. An diese hatte die Mutter in der Hitze ihrer Leidenschaft nicht gedacht oder nur als an ihre Söhne gedacht, von deren Ergebenheit sie versichert sey, oder deren kindlicher Eifer doch, wenn er unter Eltern wählen müßte,

unfehlbar sich für den zuerst beleidigten Theil erklären würde. Sie fand es aber so nicht; der Sohn ward König und der König sah in der Cleopatra nicht die Mutter, sondern die Königsmörderin. Sie hatte alles von ihm zu fürchten; und von dem Augenblicke an er alles von ihr. Noch kochte die Eifersucht in ihrem Herzen; noch war der treulose Gemahl in seinen Söhnen übrig; sie fing an alles zu hassen, was sie erinnern mußte, ihn einmal geliebt zu haben; die Selbsterhaltung stärkte diesen Haß; die Mutter war fertiger als der Sohn, die Beleidigerin fertiger als der Beleidigte; sie beging den zweiten Mord, um den ersten ungestraft begangen zu haben; sie beging ihn an ihrem Sohne und beruhigte sich mit der Vorstellung, daß sie ihn nur an dem begehe, der ihr eigenes Verderben beschlossen habe, daß sie eigentlich nicht morde, daß sie ihrer Ermordung nur zuvorkomme. Das Schicksal des ältern Sohnes wäre auch das Schicksal des jüngern geworden; aber dieser war rascher oder war glücklicher. Er zwingt die Mutter, das Gift zu trinken, das sie ihm bereitet hat; ein unmenschliches Verbrechen rächt das andere; und es kömmt bloß auf die Umstände an, auf welcher Seite wir mehr Verabscheuung oder mehr Mitleid empfinden sollen.

liche geht, wenn er sich an Werke wagt, die dem Genie allein vorgespart bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts mit einander gemein haben, als daß sie zugleich geschehen. Diese mit einander zu verbinden, ihre Fäden so durch einander zu flechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden: das kann er, der Witz, und nur das. Aus der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden von ganz verschiedenen Farben entsteht dann eine Contextur, die in der Kunst eben das ist, was die Weberei Changeant nennt: ein Stoff, von dem man nicht sagen kann, ob er blau oder roth, grün oder gelb ist; der beides ist, der von dieser Seite so, von der andern anders erscheint; ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder.

Nun urtheile man, ob der große Corneille seinen Stoff mehr als ein Genie oder als ein witziger Kopf bearbeitet habe. Es bedarf zu dieser Beurtheilung weiter nichts als die Anwendung eines Satzes, den niemand in Zweifel zieht: das Genie liebt Einfalt, der Witz Verwicklung.

Cleopatra bringt, in der Geschichte, ihren Gemahl aus Eifersucht um. Aus Eifersucht? dachte Corneille; das wäre ja eine ganz gemeine Frau; nein, meine Cleopatra muß eine Heldin seyn, die noch wohl ihren Mann gern verloren hätte, aber durchaus nicht den Thron; daß ihr Mann Rodogunen liebt, muß sie nicht so sehr schmerzen, als daß Rodogune Königin seyn soll, wie sie; das ist weit erhabner. —

Ganz recht; weit erhabner und — weit unnatürlicher. Denn einmal ist der Stolz überhaupt ein unnatürlicheres, ein gekünstelteres Laster, als die Eifersucht. Zweitens ist der Stolz eines Weibes noch unnatürlicher, als der Stolz eines Mannes. Die Natur rüstete das weibliche Geschlecht zur Liebe, nicht zu Gewaltseligkeiten aus; es soll Zärtlichkeit, nicht Furcht erwecken; nur seine Reize sollen es mächtig machen; nur durch Liebkosungen soll es herrschen, und soll nicht mehr beherrschen wollen, als es genießen kann. Eine Frau, der das Herrschen bloß des Herrschens wegen gefällt, bei der alle Neigungen dem Ehrgeize untergeordnet sind, die keine andere Glückseligkeit kennt, als zu

gebieten, zu tyrannisiren und ihren Fuß ganzen Völkern auf den Nacken zu setzen: so eine Frau kann wohl einmal, auch mehr als einmal wirklich gewesen seyn, aber sie ist dem ohngeachtet eine Ausnahme, und wer eine Ausnahme schildert, schildert ohnstreitig das minder Natürliche. Die Cleopatra des Corneille, die so eine Frau ist, die, ihren Ehrgeiz, ihren beleidigten Stolz zu befriedigen, sich alle Verbrechen erlaubt, die mit nichts als mit macchiavellischen Maximen um sich wirft, ist ein Ungeheuer ihres Geschlechts, und Medea ist gegen ihr tugendhaft und liebenswürdig. Denn alle die Grausamkeiten, welche Medea begeht, begeht sie aus Eifersucht. Einer zärtlichen, eifersüchtigen Frau will ich noch alles vergeben; sie ist das, was sie seyn soll, nur zu heftig. Aber gegen eine Frau, die aus kaltem Stolze, aus überlegtem Ehrgeize Frevelthaten verübt, empört sich das ganze Herz; und alle Kunst des Dichters kann sie uns nicht interessant machen. Wir staunen sie an, wie wir ein Monstrum anstaunen; und wenn wir unsere Neugierde gesättigt haben, so danken wir dem Himmel, daß sich die Natur nur alle tausend Jahre einmal so verirrt, und ärgern uns über den Dichter, der uns dergleichen Mißgeschöpfe für Menschen verkaufen will, deren Kenntniß uns

reden, daß das Laster, welches er begeht, kein so großes Laster sey, oder daß ihn die unvermeidliche Nothwendigkeit es zu begehen zwinge. Es ist wider alle Natur, daß er sich des Lasters als Lasters rühmt; und der Dichter ist äußerst zu tadeln, der, aus Begierde, etwas Glänzendes und Starkes zu sagen, uns das menschliche Herz so verkennen läßt, als ob seine Grundneigungen auf das Böse, als auf das Böse, gehen könnten.

Dergleichen mißgeschilderte Charaktere, dergleichen schaudernde Tiraden sind indeß bei keinem Dichter häufiger, als bei Corneillen, und es könnte leicht seyn, daß sich zum Theil sein Beiname des Großen mit darauf gründe. Es ist wahr, alles athmet bei ihm Heroismus; aber auch das, was keines fähig seyn sollte und wirklich auch keines fähig ist: das Laster. Den Ungeheuern, den Gigantischen hätte man ihn nennen sollen, aber nicht den Großen. Denn nichts ist groß, was nicht wahr ist.

Einunddreißigstes Stück.

Den 14. August 1767.

In der Geschichte rächt sich Cleopatra bloß an ihrem Gemahl; an Rodogunen konnte oder wollte sie sich nicht rächen. Bei dem Dichter ist jene Rache längst vorbei; die Ermordung des Demetrius wird bloß erzählt, und alle Handlung des Stücks geht auf Rodogunen. Corneille will seine Cleopatra nicht auf halbem Wege stehen lassen; sie muß sich noch gar nicht gerächt zu haben glauben, wenn sie sich nicht auch an Rodogunen rächt. Einer Eifersüchtigen ist es allerdings natürlich, daß sie gegen ihre Nebenbuhlerin noch unversöhnlicher ist, als gegen ihren treulosen Gemahl. Aber die Cleopatra des Corneille, wie gesagt, ist wenig oder gar nicht eifersüchtig; sie ist bloß ehrgeizig, und die Rache einer Ehrgeizigen sollte nie der Rache einer Eifersüchtigen ähnlich seyn. Beide Leidenschaften sind zu sehr unterschieden, als daß ihre Wirkungen die nämlichen seyn könnten. Der Ehrgeiz ist nie ohne eine Art von Edelmuth, und die Rache streitet mit dem Edelmuthe zu sehr, als daß die Rache des Ehrgeizigen ohne Maaß und Ziel seyn sollte. So lange er seinen Zweck verfolgt, kennt sie keine Gränzen; aber kaum hat er diesen

erreicht, kaum ist seine Leidenschaft befriedigt, als auch seine Rache kälter und überlegender zu werden anfängt. Er proportionirt sie nicht sowohl nach dem erlittenen Nachtheile, als vielmehr nach dem noch zu besorgenden. Wer ihm nicht weiter schaden kann, von dem vergißt er es auch wohl, daß er ihm geschadet hat. Wen er nicht zu fürchten hat, den verachtet er, und wen er verachtet, der ist weit unter seiner Rache. Die Eifersucht hingegen ist eine Art von Neid, und Neid ist ein kleines kriechendes Laster, das keine andere Befriedigung kennt, als das gänzliche Verderben seines Gegenstandes. Sie tobt in einem Feuer fort; nichts kann sie versöhnen; da die Beleidigung, die sie erweckt hat, nie aufhört, die nämliche Beleidigung zu seyn, und immer wächst, je länger sie dauert: so kann auch ihr Durst nach Rache nie erlöschen, die sie spät oder früh immer mit gleichem Grimme vollziehen wird. Gerade so ist die Rache der Cleopatra beim Corneille; und die Mißhelligkeit, in der diese Rache also mit ihrem Charakter steht, kann nicht anders als äußerst beleidigend seyn. Ihre stolzen Gesinnungen, ihr unbändiger Trieb nach Ehre und Unabhängigkeit lassen sie uns als eine große, erhabene Seele betrachten, die alle unsere Bewunderung verdient. Aber ihr tückischer Groll, ihre hämische Rachsucht gegen eine Person, von der ihr weiter nichts zu befürchten steht, die sie in ihrer Gewalt hat, der sie, bei dem geringsten Funken von Edelmuth, vergeben müßte; ihr Leichtsinn, mit dem sie nicht allein selbst Verbrechen begeht, mit dem sie auch andern die unsinnigsten so plump und geradehin zumuthet, machen sie uns wiederum so klein, daß wir sie nicht genug verachten zu können glauben. Endlich muß diese Verachtung nothwendig jene Bewunderung aufzehren, und es bleibt in der ganzen Cleopatra nichts übrig, als ein häßliches, abscheuliches Weib, das immer sprudelt und raset und die erste Stelle im Tollhause verdient.

Aber nicht genug, daß Cleopatra sich an Rodogunen rächt: der Dichter will, daß sie es auf eine ganz ausnehmende Weise thun soll. Wie fängt er dieses an? Wenn Cleopatra selbst Rodogunen aus dem Wege schafft, so ist das Ding viel zu natürlich: denn was ist natürlicher, als eine Feindin hinzurichten? Ginge es nicht an, daß zugleich eine Liebhaberin in ihr hin-

gerichtet würde? Und daß sie von ihrem Liebhaber hingerichtet würde? Warum nicht? Laßt uns erdichten, daß Rodogune mit dem Demetrius noch nicht völlig vermählt gewesen; laßt uns erdichten, daß nach seinem Tode sich die beiden Söhne in die Braut des Vaters verliebt haben; laßt uns erdichten, daß die beiden Söhne Zwillinge sind, daß dem ältesten der Thron gehört, daß die Mutter es aber beständig verborgen gehalten, welcher von ihnen der älteste sey; laßt uns erdichten, daß sich endlich die Mutter entschlossen, dieses Geheimniß zu entdecken, oder vielmehr nicht zu entdecken, sondern an dessen Statt denjenigen für den ältesten zu erklären, und ihn dadurch auf den Thron zu setzen, welcher eine gewisse Bedingung eingehen wolle; laßt uns erdichten, daß diese Bedingung der Tod der Rodogune sey. Nun hätten wir ja, was wir haben wollten: beide Prinzen sind in Rodogunen sterblich verliebt; wer von beiden seine Geliebte umbringen will, der soll regieren.

Schön; aber könnten wir den Handel nicht noch mehr verwickeln? Könnten wir die guten Prinzen nicht noch in größere Verlegenheit setzen? Wir wollen versuchen. Laßt uns also weiter erdichten, daß Rodogune den Anschlag der Cleopatra erfährt; laßt uns weiter erdichten, daß sie zwar einen von den Prinzen vorzüglich liebt, aber es ihm nicht bekannt hat, auch sonst keinem Menschen es bekannt hat, noch bekennen will; daß sie fest entschlossen ist, unter den Prinzen weder diesen geliebten, noch den, welchem der Thron heimfallen dürfte, zu ihrem Gemahl zu wählen; daß sie allein den wählen wolle, welcher sich ihr am würdigsten erzeigen werde: Rodogune muß gerächt seyn wollen, muß an der Mutter der Prinzen gerächt seyn wollen; Rodogune muß ihnen erklären: wer mich von euch haben will, der ermorde seine Mutter!

Bravo! das nenne ich doch noch eine Intrigue! Diese Prinzen sind gut angekommen! die sollen zu thun haben, wenn sie sich herauswickeln wollen! Die Mutter sagt zu ihnen: wer von euch regieren will, der ermorde seine Geliebte! Und die Geliebte sagt: wer mich haben will, ermorde seine Mutter! Es versteht sich, daß es sehr tugendhafte Prinzen seyn müssen, die einander von Grund der Seele lieben, die viel Respect für den Teufel

von Mama und eben so viel Zärtlichkeit für eine liebäugelnde Furie von Gebieterin haben. Denn wenn sie nicht beide sehr tugendhaft sind, so ist die Verwicklung so arg nicht, als es scheint; oder sie ist zu arg, daß es gar nicht möglich ist, sie wieder aufzuwickeln. Der eine geht hin und schlägt die Prinzessin todt, um den Thron zu haben: damit ist es aus. Oder der andere geht hin und schlägt die Mutter todt, um die Prinzessin zu haben: damit ist es wieder aus. Oder sie gehen beide hin und schlagendie Geliebte todt, und wollen beide den Thron haben: so kann es gar nicht aus werden. Oder sie schlagen beide die Mutter todt, und wollen beide das Mädchen haben: und so kann es wiederum nicht aus werden. Aber wenn sie beide fein tugendhaft sind, so will keiner weder die eine noch die andere todt schlagen; so stehen sie beide hübsch und sperren das Maul auf, und wissen nicht, was sie thun sollen; und das ist eben die Schönheit davon. Freilich wird das Stück dadurch ein sehr sonderbares Ansehen bekommen, daß die Weiber darin ärger als rasende Männer, und die Männer weibischer als die armseligsten Weiber handeln: aber was schadet das? Vielmehr ist dieses ein Vorzug des Stücks mehr: denn das Gegentheil ist so gewöhnlich, so abgedroschen! —

Alten ist völlig auf meiner Seite. Denn man vergleiche nur einmal die Elektra des Sophokles mit der Elektra des Euripides, und sehe, ob sie mehr mit einander gemein haben, als das bloße Resultat, die letzten Wirkungen in den Begegnissen ihrer Heldin, zu welchen jeder auf einem besondern Wege durch ihm eigenthümliche Mittel gelangt, so daß wenigstens eine davon nothwendig ganz und gar die Erfindung ihres Verfassers seyn muß. Oder man werfe nur die Augen auf die Iphigenia in Taurika, die uns Aristoteles zum Muster einer vollkommenen Tragödie giebt, und die doch sehr darnach aussieht, daß sie weiter nichts als eine Erdichtung ist, indem sie sich bloß auf das Vorgeben gründet, daß Diana die Iphigenia in einer Wolke von dem Altare, auf welchem sie geopfert werden sollte, entrückt, und ein Reh an ihrer Stelle untergeschoben habe. Vornehmlich aber verdient die Helena des Euripides bemerkt zu werden, wo sowohl die Haupthandlung als die Episoden, sowohl der Knoten als die Auflösung gänzlich erdichtet sind und aus der Historie nichts als die Namen haben."

Allerdings durfte Corneille mit den historischen Umständen nach Gutdünken verfahren. Er durfte z. E. Rodogunen so jung annehmen, als er wollte; und Voltaire hat sehr Unrecht, wenn er auch hier wiederum aus der Geschichte nachrechnet, daß Rodogune so jung nicht könne gewesen seyn; sie habe den Demetrius geheirathet, als die beiden Prinzen, die jetzt doch wenigstens zwanzig Jahre haben müßten, noch in ihrer Kindheit gewesen wären. Was geht das den Dichter an? Seine Rodogune hat den Demetrius gar nicht geheirathet; sie war sehr jung, als sie der Vater heirathen wollte, und nicht viel älter, als sich die Söhne in sie verliebten. Voltaire ist mit seiner historischen Controle ganz unleidlich. Wenn er doch lieber die Data in seiner allgemeinen Weltgeschichte dafür verificiren wollte!

Zweiunddreißigstes Stück.

Den 18. August 1767.

Mit den Beispielen der Alten hätte Corneille noch weiter zurückgehen können. Viele stellten sich vor, daß die Tragödie

in Griechenland wirklich zur Erneuerung des Andenkens großer und sonderbarer Begebenheiten erfunden worden; daß ihre erste Bestimmung also gewesen, genau in die Fußtapfen der Geschichte zu treten und weder zur Rechten noch zur Linken auszuweichen. Aber sie irren sich. Denn schon Thespis ließ sich um die historische Richtigkeit ganz unbekümmert.[1] Es ist wahr, er zog sich darüber einen harten Verweis von dem Solon zu. Doch ohne zu sagen, daß Solon sich besser auf die Gesetze des Staats als der Dichtkunst verstanden, so läßt sich, den Folgerungen, die man aus seiner Mißbilligung ziehen könnte, auf eine andere Art ausweichen. Die Kunst bediente sich unter dem Thespis schon aller Vorrechte, als sie sich von Seiten des Nutzens ihrer noch nicht würdig erzeigen konnte. Thespis ersann, erdichtete, ließ die bekanntesten Personen sagen und thun, was er wollte; aber er wußte seine Erdichtungen vielleicht weder wahrscheinlich, noch lehrreich zu machen. Solon bemerkte in ihnen also nur das Unwahre, ohne die geringste Vermuthung von dem Nützlichen zu haben. Er eiferte wider ein Gift, welches, ohne sein Gegengift mit sich zu führen, leicht von übeln Folgen seyn könnte.

Umständen entblößt ist, drei unwahrscheinliche Scenen. — Was thut also der Poet?

So wie er diesen Namen mehr oder weniger verdient, wird ihm entweder die Unwahrscheinlichkeit oder die magere Kürze der größere Mangel seines Stückes scheinen.

Ist er in dem erstern Falle, so wird er vor allen Dingen bedacht seyn, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden, nach welcher jene unwahrscheinliche Verbrechen nicht wohl anders, als geschehen müssen. Unzufrieden, ihre Möglichkeit bloß auf die historische Glaubwürdigkeit zu gründen, wird er suchen, die Charaktere seiner Personen so anzulegen; wird er suchen, die Vorfälle, welche diese Charaktere in Handlung setzen, so nothwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen; wird er suchen, die Leidenschaften nach eines jeden Charakter so genau abzumessen; wird er suchen, diese Leidenschaften durch so allmähliche Stufen durchzuführen: daß wir überall nichts als den natürlichsten ordentlichsten Verlauf wahrnehmen; daß wir bei jedem Schritte, den er seine Personen thun läßt, bekennen müssen, wir würden ihn, in dem nämlichen Grade der Leidenschaft, bei der nämlichen Lage der Sachen, selbst gethan haben; daß uns nichts dabei befremdet, als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, vor dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich, voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler Strom dahin reißt und voll Schrecken über das Bewußtseyn befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahin reißen, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Geblüte noch so weit von uns entfernt zu seyn glauben. — Und schlägt der Dichter diesen Weg ein, sagt ihm sein Genie, daß er darauf nicht schimpflich ermatten werde, so ist mit eins auch jene magere Kürze seiner Fabel verschwunden; es bekümmert ihn auch nicht mehr, wie er mit so wenigen Vorfällen fünf Acte füllen wolle; ihm ist nur bange, daß fünf Acte alle den Stoff nicht fassen werden, der sich unter seiner Bearbeitung aus sich selbst immer mehr und mehr vergrößert, wenn er einmal der verborgenen Organisation desselben auf die Spur gekommen und sie zu entwickeln versteht.

Hingegen dem Dichter, der diesen Namen weniger verdient, der weiter nichts als ein witziger Kopf, als ein guter Versi-

ficateur ist, dem, sage ich, wird die Unwahrscheinlichkeit seines Vorwurfs so wenig anstößig seyn, daß er vielmehr eben hierin das Wunderbare desselben zu finden vermeint, welches er auf keine Weise vermindern dürfe, wenn er sich nicht selbst des sichersten Mittels berauben wolle, Schrecken und Mitleid zu erregen. Denn er weiß so wenig, worin eigentlich dieses Schrecken und dieses Mitleid besteht, daß er, um jenes hervor zu bringen, nicht sonderbare, unerwartete, unglaubliche, ungeheure Dinge genug häufen zu können glaubt, und um dieses zu erwecken, nur immer seine Zuflucht zu den außerordentlichsten, gräßlichsten Unglücksfällen und Frevelthaten nehmen zu müssen vermeint. Kaum hat er also in der Geschichte eine Cleopatra, eine Mörderin ihres Gemahls und ihrer Söhne aufgejagt, so sieht er, um eine Tragödie daraus zu machen, weiter nichts dabei zu thun, als die Lücken zwischen beiden Verbrechen auszufüllen und sie mit Dingen auszufüllen, die wenigstens eben so befremdend sind, als diese Verbrechen selbst. Alles dieses, seine Erfindungen und die historischen Materialien, knetet er dann in einen fein langen, fein schwer zu fassenden Roman zusammen; und wenn er es so gut zusammen geknetet hat, als sich nur immer Heckſel und Mehl zusammen-

allein dem hamburgischen Dramaturgisten aufbehalten, Flecken in der Sonne zu sehen und ein Gestirn auf ein Meteor herabzusetzen?

O nein! Schon im vorigen Jahrhunderte saß einmal ein ehrlicher Hurone in der Bastille zu Paris; dem ward die Zeit lang, ob er schon in Paris war; und vor langer Weile studierte er die französischen Poeten; diesem Huronen wollte die Rodogune gar nicht gefallen. Hernach lebte, zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts, irgendwo in Italien ein Pedant, der hatte den Kopf von den Trauerspielen der Griechen und seiner Landsleute des sechzehnten Seculi voll und der fand an der Rodogune gleichfalls vieles auszusetzen. Endlich kam vor einigen Jahren sogar auch ein Franzose, sonst ein gewaltiger Verehrer des Corneilleschen Namens (denn, weil er reich war und ein sehr gutes Herz hatte, so nahm er sich einer armen verlaßnen Enkelin dieses großen Dichters an, ließ sie unter seinen Augen erziehen, lehrte sie hübsche Verse machen, sammelte Almosen für sie, schrieb zu ihrer Aussteuer einen großen einträglichen Commentar über die Werke ihres Großvaters u. s. w.), aber gleichwohl erklärte er die Rodogune für ein sehr ungereimtes Gedicht, und wollte sich des Todes verwundern, wie ein so großer Mann, als der große Corneille, solch widersinniges Zeug habe schreiben können. — Bei einem von diesen ist der Dramaturgist ohnstreitig in die Schule gegangen, und aller Wahrscheinlichkeit nach bei dem letztern; denn es ist doch gemeiniglich ein Franzose, der den Ausländern über die Fehler eines Franzosen die Augen eröffnet. Diesem ganz gewiß betet er nach; — oder ist es nicht diesem, wenigstens dem Welschen, — wo nicht gar dem Huronen. Von einem muß er es doch haben. Denn daß ein Deutscher selbst dächte, von selbst die Kühnheit hätte, an der Vortrefflichkeit eines Franzosen zu zweifeln, wer kann sich das einbilden?

Ich rede von diesen meinen Vorgängern mehr bei der nächsten Wiederholung der Rodogune. Meine Leser wünschen aus der Stelle zu kommen, und ich mit ihnen. Jetzt nur noch ein Wort von der Uebersetzung, nach welcher dieses Stück aufgeführt worden. Es war nicht die alte Wolfenbüttelsche vom Bressand, sondern eine ganz neue, hier verfertigte, die noch ungedruckt liegt, in

gereimten Alexandrinern. Sie darf sich gegen die beste von dieser Art nicht schämen und ist voller starken glücklichen Stellen. Der Verfasser aber, weiß ich, hat zu viel Einsicht und Geschmack, als daß er sich einer so undankbaren Arbeit noch einmal unterziehen wollte. Corneillen gut zu übersetzen, muß man bessere Verse machen können als er selbst.

Dreiunddreißigstes Stück.

Den 21. August 1767.

Den sechsunddreißigsten Abend (Freitags, den 3. Juli) ward das Lustspiel des Herrn Favart, Solimann der Zweite, ebenfalls in Gegenwart Sr. Königl. Majestät von Dänemark, aufgeführt.

Ich mag nicht untersuchen, wie weit es die Geschichte bestätigt, daß Solimann der Zweite sich in eine europäische Sklavin verliebt habe, die ihn so zu fesseln, so nach ihrem Willen zu lenken gewußt, daß er, wider alle Gewohnheit seines Reichs, sich förmlich mit ihr verbinden und sie zur Kaiserin erklären müssen. Genug, daß Marmontel hierauf eine von seinen moralischen Erzählungen gegründet, in der er aber jene Sklavin, die eine Italienerin soll gewesen seyn, zu einer Französin macht; ohne Zweifel, weil er es ganz unwahrscheinlich gefunden, daß irgend eine andere Schöne als eine französische einen so seltnen Sieg über einen Großtürken erhalten können.

Ich weiß nicht, was ich eigentlich zu der Erzählung des Marmontel sagen soll; nicht, daß sie nicht mit vielem Witze angelegt, mit allen den feinen Kenntnissen der großen Welt, ihrer Eitelkeit und ihres Lächerlichen ausgeführt und mit der Eleganz und Anmuth geschrieben wäre, welche diesem Verfasser so eigen sind; von dieser Seite ist sie vortrefflich, allerliebst. Aber es soll eine moralische Erzählung seyn, und ich kann nur nicht finden, wo ihr das Moralische sitzt. Allerdings ist sie nicht so schlüpfrig, so anstößig, als eine Erzählung des La Fontaine oder Grecourt: aber ist sie darum moralisch, weil sie nicht ganz unmoralisch ist?

Ein Sultan, der in dem Schooße der Wollüste gähnt, dem sie der alltägliche und durch nichts erschwerte Genuß unschmackhaft und ekel gemacht hat, der seine schlaffen Nerven durch etwas ganz Neues, ganz Besonderes wieder gespannt und gereizt wissen will, um den sich die feinste Sinnlichkeit, die raffinirteste Zärtlichkeit umsonst bewirbt, vergebens erschöpft: dieser kranke Wollüstling ist der leidende Held in der Erzählung. Ich sage, der leidende; der Lecker hat sich mit zu viel Süßigkeiten den Magen verdorben; nichts will ihm mehr schmecken, bis er endlich auf etwas verfällt, was jedem gesunden Magen Abscheu erwecken würde, auf faule Eier, auf Rattenschwänze und Raupenpasteten; die schmecken ihm. Die edelste, bescheidenste Schönheit, mit dem schmachtendsten Auge, groß und blau, mit der unschuldigsten empfindlichsten Seele, beherrscht den Sultan, — bis sie gewonnen ist. Eine andere, majestätischer in ihrer Form, blendender von Colorit, blühende Suada auf ihren Lippen, und in ihrer Stimme das ganze liebliche Spiel bezaubernder Töne, eine wahre Muse, nur verführerischer, wird — genossen und vergessen. Endlich erscheint ein weibliches Ding, flüchtig, unbedachtsam, wild, witzig bis zur Unverschämtheit, lustig bis zum Tollen, viel Physiognomie, wenig Schönheit, niedlicher als wohlgestaltet, Taille, aber keine Figur; dieses Ding, als es den Sultan erblickt, fällt mit der plumpesten Schmeichelei, wie mit der Thüre ins Haus: Graces au ciel, voici une figure humaine! — (Eine Schmeichelei, die nicht bloß dieser Sultan, auch mancher deutscher Fürst dann und wann etwas feiner, dann und wann aber auch wohl noch plumper zu hören bekommen, und mit der unter zehn neune, so gut wie der Sultan, vorlieb genommen, ohne die Beschimpfung, die sie wirklich enthält, zu fühlen.) Und so wie dieses Eingangscompliment, so das Uebrige — Vous êtes beaucoup mieux, qu'il n'appartient à un Turc: vous avez même quelque chose d'un François — En vérité ces Turcs sont plaisans — Je me charge d'apprendre à vivre à ce Turc — Je ne désespère pas d'en faire quelque jour un François. — Dennoch gelingt es dem Dinge! Es lacht und schilt, es droht und spottet, es liebäugelt und mault, bis der Sultan, nicht genug, ihm zu gefallen, dem Seraglio eine neue Gestalt gegeben zu haben, auch

Reichsgesetze abändern und Geistlichkeit und Pöbel wider sich aufzubringen Gefahr laufen muß, wenn er anders mit ihr eben so glücklich seyn will, als schon der und jener, wie sie ihm selbst bekennt, in ihrem Vaterlande mit ihr gewesen. Das verlohnte sich wohl der Mühe!

Marmontel fängt seine Erzählung mit der Betrachtung an, daß große Staatsveränderungen oft durch sehr geringfügige Kleinigkeiten veranlaßt worden, und läßt den Sultan mit der heimlichen Frage an sich selbst schließen: wie ist es möglich, daß eine kleine aufgestülpte Nase die Gesetze eines Reiches umstoßen können? Man sollte also fast glauben, daß er bloß diese Bemerkung, dieses anscheinende Mißverhältniß zwischen Ursache und Wirkung durch ein Exempel erläutern wollen. Doch diese Lehre wäre unstreitig zu allgemein, und er entdeckt uns in der Vorrede selbst, daß er eine ganz andere und weit speciellere dabei zur Absicht gehabt. „Ich nahm mir vor, sagt er, die Thorheit derjenigen zu zeigen, welche ein Frauenzimmer durch Ansehen und Gewalt zur Gefälligkeit bringen wollen; ich wählte also zum Beispiele einen Sultan und eine Sklavin, als die zwei Extreme der Herrschaft und Abhängigkeit." Allein Marmontel muß sicherlich auch diesen seinen Vorsatz während der Ausarbeitung vergessen

lichen Erzählungen bereichern wollen, die Favartsche Ausführung mit dem Marmontelschen Urstoffe zusammen zu halten. Wenn sie die Gabe zu abstrahiren haben, so werden ihnen die geringsten Veränderungen, die dieser gelitten und zum Theil leiden müssen, lehrreich seyn, und ihre Empfindung wird sie auf manchen Handgriff leiten, der ihrer bloßen Speculation wohl unentdeckt geblieben wäre, den noch kein Kritikus zur Regel generalisirt hat, ob er es schon verdiente, und der öfters mehr Wahrheit, mehr Leben in ihr Stück bringen wird, als alle die mechanischen Gesetze, mit denen sich kahle Kunstrichter herumschlagen, und deren Beobachtung sie lieber, dem Genie zum Trotze, zur einzigen Quelle der Vollkommenheit eines Drama machen möchten.

Ich will nur bei einer von diesen Veränderungen stehen bleiben. Aber ich muß vorher das Urtheil anführen, welches Franzosen selbst über das Stück gefällt haben. [1] Anfangs äußern sie ihre Zweifel gegen die Grundlage des Marmontels. „Solimann der Zweite, sagen sie, war einer von den größten Fürsten seines Jahrhunderts; die Türken haben keinen Kaiser, dessen Andenken ihnen theurer wäre als dieses Solimanns; seine Siege, seine Talente und Tugenden machten ihn selbst bei den Feinden verehrungswürdig, über die er siegte; aber welche kleine, jämmerliche Rolle läßt ihn Marmontel spielen? Roxelane war, nach der Geschichte, eine verschlagene ehrgeizige Frau, die, ihren Stolz zu befriedigen, der kühnsten, schwärzesten Streiche fähig war, die den Sultan durch ihre Ränke und falsche Zärtlichkeit so weit zu bringen wußte, daß er wider sein eigenes Blut wüthete, daß er seinen Ruhm durch die Hinrichtung eines unschuldigen Sohnes befleckte; und diese Roxelane ist bei dem Marmontel eine kleine närrische Coquette, wie nur immer eine in Paris herumflattert, den Kopf voller Wind, doch das Herz mehr gut als böse. Sind dergleichen Verkleidungen, fragen sie, wohl erlaubt? Darf ein Poet oder ein Erzähler, wenn man ihm auch noch so viel Freiheit verstattet, diese Freiheit wohl bis auf die allerbekanntesten Charaktere erstrecken? Wenn er Facta nach seinem Gutdünken

[1] Journal Encyclop. Janvier 1762.

verändern darf, darf er auch eine Lucretia verbuhlt, und einen Sokrates galant schildern?"

Das heißt einem mit aller Bescheidenheit zu Leibe gehen. Ich möchte die Rechtfertigung des Herrn Marmontel nicht übernehmen; ich habe mich vielmehr schon dahin geäußert, daß die Charaktere dem Dichter weit heiliger seyn müssen, als die Facta. Einmal, weil, wenn jene genau beobachtet werden, diese, in so fern sie eine Folge von jenen sind, von selbst nicht viel anders ausfallen können; da hingegen einerlei Factum sich aus ganz verschiedenen Charakteren herleiten läßt. Zweitens, weil das Lehrreiche nicht in den bloßen Factis, sondern in der Erkenntniß besteht, daß diese Charaktere unter diesen Umständen solche Facta hervorzubringen pflegen und hervorbringen müssen. Gleichwohl hat es Marmontel gerade umgekehrt. Daß es einmal in dem Seraglio eine europäische Sklavin gegeben, die sich zur gesetzmäßigen Gemahlin des Kaisers zu machen gewußt; das ist das Factum. Die Charaktere dieser Sklavin und dieses Kaisers bestimmen die Art und Weise, wie dieses Factum wirklich geworden; und da es durch mehr als eine Art von Charakteren wirklich werden können, so steht es freilich bei dem Dichter, als Dichter,

Veränderung scheint uns die Individualität aufzuheben und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde Namen usurpiren und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind.

Vierunddreißigstes Stück.

Den 25. August 1767.

Aber dennoch dünkt es mich immer ein weit verzeihlicherer Fehler, seinen Personen nicht die Charaktere zu geben, die ihnen die Geschichte giebt, als in diesen freiwillig gewählten Charakteren selbst, es sey von Seiten der innern Wahrscheinlichkeit oder von Seiten des Unterrichtenden, zu verstoßen. Denn jener Fehler kann vollkommen mit dem Genie bestehen, nicht aber dieser. Dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die der Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrath seines Gedächtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl hervorzubringen vermag, macht seinen Reichthum aus;[1] was es gehört oder gelesen, hat es entweder wieder vergessen oder mag es weiter nicht wissen, als in so fern es in seinen Kram taugt; es verstößt also bald aus Sicherheit, bald aus Stolz, bald mit, bald ohne Vorsatz, so oft, so gröblich, daß wir andern guten Leute uns nicht genug darüber verwundern können; wir stehen und staunen und schlagen die Hände zusammen und rufen: „Aber, wie hat ein so großer Mann nicht wissen können! — wie ist es möglich, daß ihm nicht beifiel! — überlegte er denn nicht?" O, laßt uns ja schweigen; wir glauben ihn zu demüthigen, und wir machen uns in seinen Augen lächerlich; alles, was wir besser wissen als er, beweist bloß, daß wir fleißiger zur Schule gegangen, als er; und das hatten wir leider nöthig, wenn wir nicht vollkommene Dummköpfe bleiben wollten.

Marmontels Solimann hätte daher meinetwegen immer ein ganz anderer Solimann und seine Roxelane eine ganz andere Roxelane seyn mögen, als mich die Geschichte kennen lehrt:

[1] Pindarus Olymp. II. str. 5. v. 10.

wenn ich nur gefunden hätte, daß, ob sie schon nicht aus dieser wirklichen Welt sind, sie dennoch zu einer andern Welt gehören könnten; zu einer Welt, deren Zufälligkeiten in einer andern Ordnung verbunden, aber doch eben so genau verbunden sind, als in dieser; zu einer Welt, in welcher Ursachen und Wirkungen zwar in einer andern Reihe folgen, aber doch zu eben der allgemeinen Wirkung des Guten abzwecken; kurz, zu der Welt eines Genies, das — (es sey mir erlaubt, den Schöpfer ohne Namen durch sein edelstes Geschöpf zu bezeichnen!) das, sage ich, um das höchste Genie im Kleinen nachzuahmen, die Theile der gegenwärtigen Welt versetzt, vertauscht, verringert, vermehrt, um sich ein eigenes Ganze daraus zu machen, mit dem es seine eigene Absichten verbindet. Doch da ich dieses in dem Werke des Marmontels nicht finde, so kann ich es zufrieden seyn, daß man ihm auch jenes nicht für genossen ausgehen läßt. Wer uns nicht schadlos halten kann, oder will, muß uns nicht vorsetzlich beleidigen. Und hier hat es wirklich Marmontel, es sey nun nicht gekonnt oder nicht gewollt.

Denn nach dem angedeuteten Begriffe, den wir uns von dem Genie zu machen haben, sind wir berechtigt, in allen

t. Es ist wahr, wenn man einem Sultan diese
rt einmal giebt, so kömmt der Despot nicht mehr in
; er entäußert sich seines Despotismus selbst, um
t Liebe zu genießen; aber wird er deßwegen auf ein-
yme Affe seyn, den eine dreiste Gauklerin kann tanzen
sie will? Marmontel sagt: Solimann war ein zu
nn, als daß er die kleinen Angelegenheiten seines
uf den Fuß wichtiger Staatsgeschäfte hätte treiben
ehr wohl; aber so hätte er auch am Ende wichtige
äfte nicht auf den Fuß der kleinen Angelegenheiten
glio treiben müssen. Denn zu einem großen Manne
es: Kleinigkeiten als Kleinigkeiten und wichtige Dinge
Dinge zu behandeln. Er suchte, wie ihn Marmontel
läßt, freie Herzen, die sich aus bloßer Liebe zu seiner
Sklaverei gefallen ließen; er hatte ein solches Herz
ire gefunden; aber weiß er, was er will? Die zärt-
wird von einer wollüstigen Delia verdrängt, bis ihm
mnene den Strick über die Hörner wirft, der er sich
Sklaven machen muß, ehe er die zweideutige Gunst
e bisher immer der Tod seiner Begierden gewesen.
nicht auch hier seyn? Ich muß lachen über den guten
ıd er verdiente doch mein herzliches Mitleid. Wenn
Delia nach dem Genusse auf einmal alles verlieren,
rher entzückte, was wird denn Roxelane nach diesem
ugenblicke für ihn noch behalten? Wird er es acht
ihrer Krönung noch der Mühe werth halten, ihr dieses
acht zu haben? Ich fürchte sehr, daß er schon den
gen, sobald er sich den Schlaf aus den Augen ge-
seiner verehlichten Sultane weiter nichts sieht, als
chtliche Frechheit und ihre aufgestülpte Nase. Mich
höre ihn ausrufen: Beim Mahomed, wo habe ich
n gehabt!

ugne nicht, daß bei alle den Widersprüchen, die uns
mann so armselig und verächtlich machen, er nicht
n könnte. Es giebt Menschen genug, die noch kläg-
rsprüche in sich vereinigen. Aber diese können auch
keine Gegenstände der poetischen Nachahmung seyn.

Sie sind unter ihr, denn ihnen fehlt das Unterrichtende; es wäre denn, daß man ihre Widersprüche selbst, das Lächerliche oder die unglücklichen Folgen derselben zum Unterrichtenden machte, welches jedoch Marmontel bei seinem Solimann zu thun offenbar weit entfernt gewesen. Einem Charakter aber, dem das Unterrichtende fehlt, dem fehlt die Absicht. — Mit Absicht handeln, ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen, ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten um zu dichten, die nur nachahmen um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Vergnügen befriedigen, das mit dem Gebrauche ihrer Mittel verbunden ist, die diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen und verlangen, daß auch wir uns mit dem eben so geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen ihres kunstreichen aber absichtlosen Gebrauchs ihrer Mittel entspringt. Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen fängt das Genie an zu lernen; es sind seine Vorübungen; auch braucht es sie in größern Werken zu Füllungen, zu Ruhepunkten unserer wärmern Theilnehmung: allein mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere

ein paar Leute, die wir verachten sollten, wovon uns das
el und das andere Unwillen eigentlich erregen müßte, ein
r Wollüstling, eine abgefeimte Buhlerin, werden uns mit
ührerischen Zügen, mit so lachenden Farben geschildert,
mich nicht wundern sollte, wenn mancher Ehemann sich
berechtigt zu seyn glaubte, seiner rechtschaffenen und so
als gefälligen Gattin überdrüssig zu seyn, weil sie eine
und keine Roxelane ist.

enn Fehler, die wir adoptiren, unsere eigene Fehler sind,
n die angeführten französischen Kunstrichter Recht, daß
das Tadelhafte des Marmontelschen Stoffes dem Favart
: Last legen. Dieser scheint ihnen sogar dabei noch mehr
gt zu haben, als jener. „Die Wahrscheinlichkeit, sagen
f die es vielleicht in einer Erzählung so sehr nicht ankommt,
inem dramatischen Stücke unumgänglich nöthig; und diese
dem gegenwärtigen auf das äußerste verletzt. Der große
nn spielt eine sehr kleine Rolle und es ist unangenehm,
n Helden nur immer aus so einem Gesichtspunkte zu be-
. Der Charakter eines Sultans ist noch mehr verunstaltet;
uch nicht ein Schatten von der unumschränkten Gewalt,
alles sich schmiegen muß. Man hätte diese Gewalt wohl
können; nur ganz vertilgen hätte man sie nicht müssen.
arakter der Roxelane hat wegen seines Spiels gefallen;
enn die Ueberlegung darüber kommt, wie sieht es dann
 aus? Ist ihre Rolle im geringsten wahrscheinlich? Sie
mit dem Sultan wie mit einem Pariser Bürger; sie tadelt
e Gebräuche; sie widerspricht in allen seinem Geschmacke
gt ihm sehr harte, nicht selten sehr beleidigende Dinge.
t zwar hätte sie das alles sagen können; wenn sie es
t gemessenern Ausdrücken gesagt hätte. Aber wer kann
halten, den großen Solimann von einer jungen Land-
in so hofmeistern zu hören? Er soll sogar die Kunst zu
von ihr lernen. Der Zug von dem verschmähten
stuche ist hart, und der mit der weggeworfenen Tabaks-
anz unerträglich."

Fünfunddreißigstes Stück.

Den 28. August 1767.

Der letztere Zug, muß man wissen, gehört dem Favart ganz allein; Marmontel hat sich ihn nicht erlaubt. Auch ist der erstere bei diesem feiner als bei jenem. Denn beim Favart giebt Roxelane das Tuch, welches der Sultan ihr gegeben, weg; sie scheint es der Delia lieber zu gönnen als sich selbst; sie scheint es zu verschmähen: das ist Beleidigung. Beim Marmontel hingegen läßt sich Roxelane das Tuch von dem Sultan geben und giebt es der Delia in seinem Namen; sie beugt damit einer Gunstbezeugung nur vor, die sie selbst noch nicht anzunehmen Willens ist, und das mit der uneigennützigsten, gutherzigsten Miene; der Sultan kann sich über nichts beschweren, als daß sie seine Gesinnungen so schlecht erräth oder nicht besser errathen will.

Ohne Zweifel glaubte Favart durch dergleichen Ueberladungen das Spiel der Roxelane noch lebhafter zu machen; die Anlage zu Impertinenzen sahe er einmal gemacht, und eine mehr

ehr gespielt zu haben, als zu seyn, durch ihre Dreistig-
ten den Sultan mehr auf die Probe gestellt, als seine Schwäche
ißbraucht zu haben. Denn kaum hat sie den Sultan dahin
bracht, wo sie ihn haben will, kaum erkennt sie, daß seine
ebe ohne Gränzen ist, als sie gleichsam die Larve abnimmt,
d ihm eine Erklärung thut, die zwar ein wenig unvorbereitet
mmt, aber ein Licht auf ihre vorige Aufführung wirft, durch
lches wir ganz mit ihr ausgesöhnt werden. „Nun kenn' ich
h, Sultan; ich habe deine Seele bis in ihre geheimste Trieb-
dern erforscht; es ist eine edle, große Seele, ganz den Em-
indungen der Ehre offen. So viel Tugend entzückt mich! Aber
ne nun auch mich kennen. Ich liebe dich, Solimann; ich muß
h wohl lieben! Nimm alle deine Rechte, nimm meine Freiheit
rück; sey mein Sultan, mein Held, mein Gebieter! Ich würde
r sonst sehr eitel, sehr ungerecht scheinen müssen. Nein, thue
chts, als was dich dein Gesetz zu thun berechtigt. Es giebt
orurtheile, denen man Achtung schuldig ist. Ich verlange einen
ebhaber, der meinetwegen nicht erröthen darf, sieh hier in
oxelanen — nichts als deine unterthänige Sklavin."[1] So
gt sie, und uns wird auf einmal ganz anders; die Coquette
rschwindet und ein liebes, eben so vernünftiges als drolligtes
ädchen steht vor uns; Solimann hört auf uns verächtlich zu
heinen, denn diese bessere Roxelane ist seiner Liebe würdig; wir
ngen sogar in dem Augenblicke an zu fürchten, er möchte die

[1] Sultan, j'ai pénétré ton ame;
J'en ai demêlé les ressorts.
Elle est grande, elle est fière, et la gloire l'enflamme,
Tant de vertus excitent mes transports.
A ton tour, tu vas me connoître:
Je t'aime, Soliman; mais tu l'as mérité.
Reprends tes droits, reprends ma liberté;
Sois mon Sultan, mon Héros et mon Maître.
Tu me soupçonnerois d'injuste vanité.
Va, ne fais rien, que ta loi n'autorise;
Il est des préjugés qu'en ne doit point trahir,
Et je veux un Amant, qui n'ai point à rougir:
Tu vois dans Roxelane une Esclave soumise.

nicht genug lieben, die er uns zuvor viel zu sehr zu lieben schien: er möchte sie bei ihrem Worte fassen, der Liebhaber möchte den Despoten wieder annehmen, sobald sich die Liebhaberin in die Sklavin schickt; eine kalte Danksagung, daß sie ihn noch zu rechter Zeit von einem so bedenklichen Schritte zurückhalten wollen, möchte anstatt einer feurigen Bestätigung seines Entschlusses erfolgen, das gute Kind möchte durch ihre Großmuth wieder auf einmal verlieren, was sie durch muthwillige Vermessenheiten so mühsam gewonnen; doch diese Furcht ist vergebens, und das Stück schließt sich zu unserer völligen Zufriedenheit.

Und nun, was bewog den Favart zu dieser Veränderung? Ist sie bloß willkürlich, oder fand er sich durch die besondern Regeln der Gattung, in welcher er arbeitete, dazu verbunden? Warum gab nicht auch Marmontel seiner Erzählung diesen vergnügendern Ausgang? Ist das Gegentheil von dem, was dort eine Schönheit ist, hier ein Fehler?

Ich erinnere mich, bereits an einem andern Orte angemerkt zu haben, welcher Unterschied sich zwischen der Handlung der äsopischen Fabel und des Drama findet. Was von jener gilt, gilt von jeder moralischen Erzählung, welche die Absicht hat,

gewisse Vollständigkeit der Handlung, ein gewisses befriedigendes Ende, welches wir bei der moralischen Erzählung nicht vermissen, weil alle unsere Aufmerksamkeit auf den allgemeinen Satz gelenkt wird, von welchem der einzelne Fall derselben ein so einleuchtendes Beispiel giebt.

Wenn es also wahr ist, daß Marmontel durch seine Erzählung lehren wollte, die Liebe lasse sich nicht erzwingen, sie müsse durch Nachsicht und Gefälligkeit, nicht durch Ansehen und Gewalt erhalten werden: so hatte er Recht, so aufzuhören, wie er aufhört. Die unbändige Roxelane wird durch nichts als Nachgeben gewonnen; was wir dabei von ihrem und des Sultans Charakter denken, ist ihm ganz gleichgültig, mögen wir sie doch immer für eine Närrin und ihn für nichts bessers halten. Auch hat er gar nicht Ursache uns wegen der Folge zu beruhigen; es mag uns immer noch so wahrscheinlich seyn, daß den Sultan seine blinde Gefälligkeit bald gereuen werde: was geht das ihn an? Er wollte uns zeigen, was die Gefälligkeit über das Frauenzimmer überhaupt vermag; er nahm also eines der wildesten; unbekümmert, ob es eine solche Gefälligkeit werth sey oder nicht.

Allein als Favart diese Erzählung auf das Theater bringen wollte, so empfand er bald, daß durch die dramatische Form die Intuition des moralischen Satzes größtentheils verloren gehe, und daß, wenn sie auch vollkommen erhalten werden könne, das daraus erwachsende Vergnügen doch nicht so groß und lebhaft sey, daß man dabei ein anderes, welches dem Drama wesentlicher ist, entbehren könne. Ich meine das Vergnügen, welches uns eben so rein gedachte, als richtig gezeichnete Charaktere gewähren. Nichts beleidigt uns aber, von Seite dieser, mehr, als der Widerspruch, in welchem wir ihren moralischen Werth oder Unwerth mit der Behandlung des Dichters finden; wenn wir finden, daß sich dieser entweder selbst damit betrogen hat, oder uns wenigstens damit betrügen will, indem er das Kleine auf Stelzen hebt, muthwilligen Thorheiten den Anstrich heiterer Weisheit giebt, und Laster und Ungereimtheiten mit allen betrügerischen Reizen der Mode, des guten Tons, der feinen Lebensart, der großen Welt ausstaffirt. Je mehr unsere ersten Blicke dadurch geblendet werden, desto strenger verfährt unsere Ueber-

legung; das häßliche Gesicht, das wir so schön geschminkt sehen, wird für noch einmal so häßlich erklärt, als es wirklich ist; und der Dichter hat nur zu wählen, ob er von uns lieber für einen Giftmischer oder für einen Blödsinnigen will gehalten seyn. So wäre es dem Favart, so wäre es seinen Charakteren des Solimanns und der Roxelane ergangen; und das empfand Favart. Aber da er diese Charaktere nicht von Anfang ändern konnte, ohne sich eine Menge Theaterspiele zu verderben, die er so vollkommen nach dem Geschmacke seines Parterres zu seyn urtheilte, so blieb ihm nichts zu thun übrig, als was er that. Nun freuen wir uns, uns an nichts vergnügt zu haben, was wir nicht auch hochachten könnten; und zugleich befriedigt diese Hochachtung unsere Neugierde und Besorgniß wegen der Zukunft. Denn da die Illusion des Drama weit stärker ist als einer bloßen Erzählung, so interessiren uns auch die Personen in jenem weit mehr als in dieser, und wir begnügen uns nicht, ihr Schicksal bloß für den gegenwärtigen Augenblick entschieden zu sehen, sondern wir wollen uns auf immer deßfalls zufrieden gestellt wissen.

Sechsunddreißigstes Stück.

Den 1. September 1767.

So unstreitig wir aber, ohne die glückliche Wendung, welche Favart am Ende dem Charakter der Roxelane giebt, ihre darauf folgende Krönung nicht anders als mit Spott und Verachtung, nicht anders als den lächerlichen Triumph einer Serva Padrona, würden betrachtet haben; so gewiß, ohne sie, der Kaiser in unsern Augen nichts als ein kläglicher Pimpinello, und die neue Kaiserin nichts als eine häßliche, verschmitzte Serbinette gewesen wäre, von der wir voraus gesehen hätten, daß sie nun bald dem armen Sultan, Pimpinello dem Zweiten, noch ganz anders mitspielen werde: so leicht und natürlich dünkt uns doch auch diese Wendung selbst; und wir müssen uns wundern, daß sie dem ungeachtet so manchem Dichter nicht beigefallen, und so manche drollige und dem Ansehen nach wirklich komische Erzählung in der dramatischen Form darüber verunglücken müssen.

Zum Exempel die Matrone von Ephesus. Man kennt dieses

beißende Mährchen, und es ist unstreitig die bitterste Satyre, die jemals gegen den weiblichen Leichtsinn gemacht worden. Man hat es dem Petron tausendmal nacherzählt; und da es selbst in der schlechtesten Copie noch immer gefiel, so glaubte man, daß es ein eben so glücklicher Stoff auch für das Theater seyn müsse. Houdar de la Motte und andere machten den Versuch; aber ich berufe mich auf jedes feinere Gefühl, wie dieser Versuch ausgefallen. Der Charakter der Matrone, der in der Erzählung ein nicht unangenehmes höhnisches Lächeln über die Vermessenheit der ehelichen Liebe erweckt, wird in dem Drama eckel und gräßlich. Wir finden hier die Ueberredungen, deren sich der Soldat gegen sie bedient, bei weitem nicht so fein und dringend und siegend, als wir sie uns dort vorstellen. Dort bilden wir uns ein empfindliches Weibchen ein, dem es mit seinem Schmerze wirklich Ernst ist, das aber den Versuchungen und ihrem Temperament unterliegt; ihre Schwäche dünkt uns die Schwäche des ganzen Geschlechts zu seyn; wir fassen also keinen besondern Haß gegen sie; was sie thut, glauben wir, würde ungefähr jede Frau gethan haben; selbst ihren Einfall, den lebendigen Liebhaber vermittelst des todten Mannes zu retten, glauben wir ihr, des Sinnreichen und der Besonnenheit wegen, verzeihen zu müssen; oder vielmehr eben das Sinnreiche dieses Einfalls bringt uns auf die Vermuthung, daß er wohl auch nur ein bloßer Zusatz des hämischen Erzählers sey, der sein Mährchen gern mit einer recht giftigen Spitze schließen wollen. Aber in dem Drama findet diese Vermuthung nicht statt, was wir dort nur hören, daß es geschehen sey, sehen wir hier wirklich geschehen; woran wir dort noch zweifeln können, davon überzeugt uns unser eigener Sinn hier zu unwidersprechlich; bei der bloßen Möglichkeit ergötzte uns das Sinnreiche der That, bei ihrer Wirklichkeit sehen wir bloß ihre Schwärze; der Einfall vergnügte unsern Witz, aber die Ausführung des Einfalls empört unsere ganze Empfindlichkeit; wir wenden der Bühne den Rücken und sagen mit dem Lykas beim Petron, auch ohne uns in dem besondern Falle des Lykas zu befinden: Si justus Imperator fuisset, debuit patrisfamiliæ corpus in monimentum referre, mulierem adfigere cruci. Und diese Strafe scheint sie uns um so viel mehr zu verdienen,

je weniger Kunst der Dichter bei ihrer Verführung angewendet; denn wir verdammen sodann in ihr nicht das schwache Weib überhaupt, sondern ein vorzüglich leichtsinniges, liederliches Weibsstück insbesondere. Kurz, die petronische Fabel glücklich auf das Theater zu bringen, müßte sie den nämlichen Ausgang behalten und auch nicht behalten; müßte die Matrone so weit gehen und auch nicht so weit gehen. — Die Erklärung hierüber anderwärts!

Den siebenunddreißigsten Abend (Sonnabends, den 4. Juli) wurden Nanine und der Advocat Patelin wiederholt.

Den achtunddreißigsten Abend (Dienstags, den 7. Juli) ward die Merope des Herrn von Voltaire aufgeführt.

Voltaire verfertigte dieses Trauerspiel auf Veranlassung der Merope des Maffei; vermuthlich im Jahr 1737 und vermuthlich zu Cirey, bei seiner Urania, der Marquise du Chatelet. Denn schon im Jänner 1738 lag die Handschrift davon zu Paris bei dem Pater Brumoy, der als Jesuit und als Verfasser des Théâtre des Grecs am geschicktesten war, die besten Vorurtheile dafür einzuflößen und die Erwartung der Hauptstadt diesen Vorurtheilen gemäß zu stimmen. Brumoy zeigte sie den Freunden des Verfassers, und unter andern mußte er sie auch dem alten

der man noch zur Zeit kein Exempel gehabt hatte. Zwar begegnete ehedem das Publicum auch dem großen Corneille sehr vorzüglich; sein Stuhl auf dem Theater ward beständig frei gelassen, wenn der Zulauf auch noch so groß war, und wenn er kam, so stand Jedermann auf; eine Distinction, deren in Frankreich nur die Prinzen vom Geblüte gewürdigt werden. Corneille ward im Theater wie in seinem Hause angesehen; und wenn der Hausherr erscheint, was ist billiger, als daß ihm die Gäste ihre Höflichkeit bezeigen? Aber Voltairen widerfuhr noch ganz etwas anders: das Parterre ward begierig den Mann von Angesicht zu kennen, den es so sehr bewundert hatte; wie die Vorstellung also zu Ende war, verlangte es ihn zu sehen, und rief und schrie und lärmte, bis der Herr von Voltaire heraustreten und sich begaffen und beklatschen lassen mußte. Ich weiß nicht, welches von beiden mich hier mehr befremdet hätte, ob die kindische Neugierde des Publicums, oder die eitle Gefälligkeit des Dichters. Wie denkt man denn, daß ein Dichter aussieht? Nicht wie andere Menschen? Und wie schwach muß der Eindruck seyn, den das Werk gemacht hat, wenn man in eben dem Augenblick auf nichts begieriger ist, als die Figur des Meisters dagegen zu halten? Das wahre Meisterstück, dünkt mich, erfüllt uns so ganz mit sich selbst, daß wir des Urhebers darüber vergessen; daß wir es nicht als das Product eines einzelnen Wesens, sondern der allgemeinen Natur betrachten. Young sagt von der Sonne, es wäre Sünde in den Heiden gewesen, sie nicht anzubeten. Wenn Sinn in dieser Hyperbel liegt, so ist es dieser: der Glanz, die Herrlichkeit der Sonne ist so groß, so überschwenglich, daß es dem rohern Menschen zu verzeihen, daß es sehr natürlich war, wenn er sich keine größere Herrlichkeit, keinen Glanz denken konnte, von dem jener nur ein Abglanz sey, wenn er sich also in der Bewunderung der Sonne so sehr verlor, daß er an den Schöpfer der Sonne nicht dachte. Ich vermuthe, die wahre Ursache, warum wir so wenig Zuverlässiges von der Person und den Lebensumständen des Homers wissen, ist die Vortrefflichkeit seiner Gedichte selbst. Wir stehen voller Erstaunen an dem breiten rauschenden Flusse, ohne an seine Quelle im Gebirge zu denken. Wir wollen es nicht wissen, wir finden unsere

Rechnung dabei, es zu vergessen, daß Homer, der Schulmeister in Smyrna, Homer der blinde Bettler, eben der Homer ist, welcher uns in seinen Werken so entzückt. Er bringt uns unter Götter und Helden; wir müßten in dieser Gesellschaft viel Langeweile haben, um uns nach dem Thürsteher so genau zu erkundigen, der uns hereingelassen. Die Täuschung muß sehr schwach seyn, man muß wenig Natur, aber desto mehr Künstelei empfinden, wenn man so neugierig nach dem Künstler ist. So wenig schmeichelhaft also im Grunde für einen Mann von Genie das Verlangen des Publicums, ihn von Person zu kennen, seyn müßte (und was hat er dabei auch wirklich vor dem ersten dem besten Murmelthiere voraus, welches der Pöbel gesehen zu haben eben so begierig ist?): so wohl scheint sich doch die Eitelkeit der französischen Dichter dabei befunden zu haben. Denn da das Pariser Parterre sah, wie leicht ein Voltaire in diese Falle zu locken sey, wie zahm und geschmeidig so ein Mann durch zweideutige Caressen werden könne: so machte es sich dieses Vergnügen öfter, und selten ward nachher ein neues Stück aufgeführt, dessen Verfasser nicht gleichfalls hervor mußte, und auch ganz gern hervor kam. Von Voltairen bis zum Marmontel, und vom Marmontel

wenig: denn jene ist ganz aus dieser entstanden; Fabel und Plan und Sitten gehören dem Maffei; Voltaire würde ohne ihn gar keine, oder doch sicherlich eine ganz andere Merope geschrieben haben.

Also um die Copie des Franzosen richtig zu beurtheilen, müssen wir zuvörderst das Original des Italieners kennen lernen; und um das poetische Verdienst des letztern gehörig zu schätzen, müssen wir vor allen Dingen einen Blick auf die historischen Facta werfen, auf die er seine Fabel gegründet hat.

Maffei selbst faßt diese Facta in der Zueignungsschrift seines Stücks folgender Gestalt zusammen. „Daß einige Zeit nach der Eroberung von Troja, als die Herakliden, d. i. die Nachkommen des Herkules, sich in Peloponnesus wieder festgesetzt, dem Kresphont das Messenische Gebiet durch das Loos zugefallen; daß die Gemahlin dieses Kresphont Merope geheißen; daß Kresphont, weil er dem Volke sich allzu günstig erwiesen, von den Mächtigern des Staats mit sammt seinen Söhnen umgebracht worden, den jüngsten ausgenommen, welcher auswärts bei einem Anverwandten seiner Mutter erzogen ward; daß dieser jüngste Sohn, Namens Aepytus, als er erwachsen, durch Hülfe der Arkader und Dorier, sich des väterlichen Reiches wieder bemächtigt und den Tod seines Vaters an dessen Mördern gerächt habe: dieses erzählt Pausanias. Daß, nachdem Kresphont mit seinen zwei Söhnen umgebracht worden, Polyphont, welcher gleichfalls aus dem Geschlechte der Herakliden war, die Regierung an sich gerissen; daß dieser die Merope gezwungen, seine Gemahlin zu werden; daß der dritte Sohn, den die Mutter in Sicherheit bringen lassen, den Tyrannen nachher umgebracht und das Reich wieder erobert habe: dieses berichtet Apollodorus. Daß Merope selbst den geflüchteten Sohn unbekannter Weise tödten wollen; daß sie aber noch in dem Augenblicke von einem alten Diener daran verhindert worden, welcher ihr entdeckt, daß der, den sie für den Mörder ihres Sohnes halte, ihr Sohn selbst sey; daß der nun erkannte Sohn bei einem Opfer Gelegenheit gefunden, den Polyphont hinzurichten: dieses meldet Hyginus, bei dem Aepytus aber den Namen Telephontes führt.“

Es wäre zu verwundern, wenn eine solche Geschichte, die

so besondere Glückswechsel und Erkennungen hat, nicht schon von den alten Tragikern wäre genutzt worden. Und was sollte sie nicht? Aristoteles in seiner Dichtkunst gedenkt eines Kresphontes, in welchem Merope ihren Sohn erkenne, eben da sie im Begriffe sey, ihn als den vermeinten Mörder ihres Sohnes umzubringen; und Plutarch, in seiner zweiten Abhandlung vom Fleischessen, zielt ohne Zweifel auf eben dieses Stück,[1] wenn er sich auf die Bewegung beruft, in welche das ganze Theater gerathe, indem Merope die Axt gegen ihren Sohn erhebt, und auf die Furcht, die jeden Zuschauer befalle, daß der Streich geschehen werde, ehe der alte Diener dazu kommen könne. Aristoteles erwähnt dieses Kresphonts zwar ohne Namen des Verfassers; da wir aber bei dem Cicero und mehrern Alten einen Kresphont des Euripides angezogen finden, so wird er wohl kein anderes als das Werk dieses Dichters gemeint haben.

Der Pater Tournemine sagt in dem obgedachten Briefe: „Aristoteles, dieser weise Gesetzgeber des Theaters, hat die Fabel „der Merope in die erste Klasse der tragischen Fabeln gesetzt: „(a mis ce sujet au premier rang des sujets tragiques.) „Euripides hatte sie behandelt, und Aristoteles meldet, daß, so

dem vierzehnten Kapitel seiner Dichtkunst, durch was eigentlich für Begebenheiten Schrecken und Mitleid erregt werde. Alle Begebenheiten, sagt er, müssen entweder unter Freunden oder unter Feinden, oder unter gleichgültigen Personen vorgehen. Wenn ein Feind seinen Feind tödtet, so erweckt weder der Anschlag noch die Ausführung der That sonst weiter einiges Mitleid als das allgemeine, welches mit dem Anblicke des Schmerzlichen und Verderblichen überhaupt verbunden ist. Und so ist es auch bei gleichgültigen Personen. Folglich müssen die tragischen Begebenheiten sich unter Freunden ereignen; ein Bruder muß den Bruder, ein Sohn den Vater, eine Mutter den Sohn, ein Sohn die Mutter tödten oder tödten wollen, oder sonst auf eine empfindliche Weise mißhandeln oder mißhandeln wollen. Dieses aber kann entweder mit, oder ohne Wissen und Vorbedacht geschehen; und da die That entweder vollführt oder nicht vollführt werden muß: so entstehen daraus vier Klassen von Begebenheiten, welche den Absichten des Trauerspiels mehr oder weniger entsprechen. Die erste: wenn die That wissentlich mit völliger Kenntniß der Person, gegen welche sie vollzogen werden soll, unternommen, aber nicht vollzogen wird. Die zweite: wenn sie wissentlich unternommen, und wirklich vollzogen wird. Die dritte: wenn die That unwissend, ohne Kenntniß des Gegenstandes unternommen, und vollzogen wird, und der Thäter die Person, an der er sie vollzogen, zu spät kennen lernt. Die vierte: wenn die unwissend unternommene That nicht zur Vollziehung gelangt, indem die darein verwickelten Personen einander noch zur rechten Zeit erkennen. Von diesen vier Klassen giebt Aristoteles der letztern den Vorzug; und da er die Handlung der Merope, in dem Kresphont, davon zum Beispiele anführt: so haben Tournemine und andere dieses so angenommen, als ob er dadurch die Fabel dieses Trauerspiels überhaupt von der vollkommensten Gattung tragischer Fabeln zu seyn erkläre.

Indeß sagt doch Aristoteles kurz zuvor, daß eine gute tragische Fabel sich nicht glücklich, sondern unglücklich enden müsse. Wie kann dieses beides bei einander bestehen? Sie soll sich unglücklich enden, und gleichwohl läuft die Begebenheit, welche er nach jener Classification allen andern tragischen Begebenheiten

vorzieht, glücklich ab. Widerspricht sich nicht also der große Kunstrichter offenbar?

Victorius, sagt Dacier, sey der einzige, welcher diese Schwierigkeit gesehen; aber da er nicht verstanden, was Aristoteles eigentlich in dem ganzen vierzehnten Kapitel gewollt: so habe er auch nicht einmal den geringsten Versuch gewagt, sie zu heben. Aristoteles, meint Dacier, rede dort gar nicht von der Fabel überhaupt, sondern wolle nur lehren, auf wie mancherlei Art der Dichter tragische Begebenheiten behandeln könne, ohne das Wesentliche, was die Geschichte davon meldet, zu verändern, und welche von diesen Arten die beste sey. Wenn z. E. die Ermordung der Klytemnestra durch den Orest der Inhalt des Stückes seyn sollte: so zeige sich, nach dem Aristoteles, ein vierfacher Plan, diesen Stoff zu bearbeiten, nämlich entweder als eine Begebenheit der erstern, oder der zweiten, oder der dritten, oder der vierten Klasse; der Dichter müsse nun überlegen, welcher hier der schicklichste und beste sey. Diese Ermordung als eine Begebenheit der erstern Klasse zu behandeln, finde darum nicht statt, weil sie nach der Historie wirklich geschehen müsse, und durch den Orest geschehen müsse. Nach der zweiten darum nicht, weil sie zu

n nicht auch solche geben, die durchaus nach dem ersten oder
ten Plane behandelt werden müssen? Die Ermordung der
emnestra müßte eigentlich nach dem zweiten vorgestellt wer-
; denn Orestes hat sie wissentlich und vorsetzlich vollzogen;
Dichter aber kann den dritten wählen, weil dieser tragischer
und der Geschichte doch nicht geradezu widerspricht. Gut, es
so: aber z. E. Medea, die ihre Kinder ermordet? Welchen
n kann hier der Dichter anders einschlagen, als den zweiten?
n sie muß sie umbringen, und sie muß sie wissentlich um-
gen; beides ist aus der Geschichte gleich allgemein bekannt.
s für eine Rangordnung kann also unter diesen Planen statt-
en? Der in einem Falle der vorzüglichste ist, kommt in einem
rn gar nicht in Betrachtung. Oder um den Dacier noch
r einzutreiben, so mache man die Anwendung nicht auf histo-
e, sondern auf bloß erdichtete Begebenheiten. Gesetzt, die
ordung der Klytemnestra wäre von dieser letztern Art, und
hätte dem Dichter freigestanden, sie vollziehen oder nicht voll-
n zu lassen, sie mit oder ohne völlige Kenntniß vollziehen zu
n. Welchen Plan hätte er dann wählen müssen, um eine
iel als möglich vollkommene Tragödie daraus zu machen?
ier sagt selbst, den vierten; denn wenn er ihm den dritten
ehe, so geschähe es bloß aus Achtung gegen die Geschichte.
vierten also? Den also, welcher sich glücklich schließt? Aber
besten Tragödien, sagt eben der Aristoteles, der diesem vierten
ne den Vorzug vor allen ertheilt, sind ja die, welche sich
ücklich schließen? Und das ist ja eben der Widerspruch, den
ier heben wollte. Hat er ihn denn also gehoben? Bestätigt
er ihn vielmehr.

Achtunddreißigstes Stück.

Den 8. September 1767.

Ich bin es auch nicht allein, dem die Auslegung des Dacier
: Genüge leistet. Unsern deutschen Uebersetzer der Aristoteli-
: Dichtkunst[1] hat sie eben so wenig befriedigt. Er trägt seine

[1] Herrn Curtius. S. 214.

Gründe dagegen vor, die zwar nicht eigentlich die Ausflucht des Dacier bestreiten, aber ihn doch sonst erheblich genug dünken, um seinen Autor lieber gänzlich im Stiche zu lassen, als einen neuen Versuch zu wagen, etwas zu retten, was nicht zu retten sei. „Ich überlasse, schließt er, einer tiefern Einsicht, diese Schwierig- „keiten zu heben; ich kann kein Licht zu ihrer Erklärung finden, „und scheint mir wahrscheinlich, daß unser Philosoph dieses Ka- „pitel nicht mit seiner gewöhnlichen Vorsicht durchgedacht habe."

Ich bekenne, daß mir dieses nicht sehr wahrscheinlich scheint. Eines offenbaren Widerspruchs macht sich ein Aristoteles nicht leicht schuldig. Wo ich dergleichen bei so einem Manne zu finden glaube, setze ich das größere Mißtrauen lieber in meinen als in seinen Verstand. Ich verdopple meine Aufmerksamkeit, ich überlese die Stelle zehnmal, und glaube nicht eher, daß er sich widersprechen, als bis ich aus dem ganzen Zusammenhange seines Systems ersehe, wie und wodurch er zu diesem Widerspruche verleitet worden. Finde ich nichts, was ihn dazu verleiten können, was ihm diesen Widerspruch gewissermaaßen unvermeidlich machen müssen, so bin ich überzeugt, daß er nur anscheinend ist. Denn

Dichter macht: Sitten, Gesinnungen und Ausdruck werden zehnen gerathen, gegen einen, der in jener untadelhaft und vortrefflich ist. Er erklärt aber die Fabel durch die Nachahmung einer Handlung, πραξεως, und eine Handlung ist ihm eine Verknüpfung von Begebenheiten, συνθεσις πραγματων. Die Handlung ist das Ganze, die Begebenheiten sind die Theile dieses Ganzen, und so wie die Güte eines jeden Ganzen auf der Güte seiner einzelnen Theile und deren Verbindung beruht, so ist auch die tragische Handlung mehr oder weniger vollkommen, nachdem die Begebenheiten, aus welchen sie besteht, jede für sich und alle zusammen den Absichten der Tragödie mehr oder weniger entsprechen. Nun bringt Aristoteles alle Begebenheiten, welche in der tragischen Handlung Statt haben können, unter drei Hauptstücke: des Glückwechsels, περιπετειας; der Erkennung, αναγνωρισμου, und des Leidens, παθους. Was er unter den beiden erstern versteht, zeigen die Worte genugsam; unter dem dritten aber faßt er alles zusammen, was den handelnden Personen verderbliches und schmerzliches widerfahren kann: Tod, Wunden, Martern und dergleichen. Jene, der Glückswechsel und die Erkennung, sind das, wodurch sich die verwickelte Fabel, μυθος πεπλεγμενος von der einfachen, ἁπλῳ, unterscheidet; sie sind also keine wesentliche Stücke der Fabel; sie machen die Handlung nur mannichfaltiger und dadurch schöner und interessanter; aber eine Handlung kann auch ohne sie ihre völlige Einheit und Rundung und Größe haben. Ohne das dritte hingegen läßt sich gar keine tragische Handlung denken; Arten des Leidens, παθη, muß jedes Trauerspiel haben, die Fabel desselben mag einfach oder verwickelt seyn; denn sie gehen geradezu auf die Absicht des Trauerspiels, auf die Erregung des Schreckens und Mitleids; dahingegen nicht jeder Glückswechsel, nicht jede Erkennung, sondern nur gewisse Arten derselben diese Absicht erreichen, sie in einem höhern Grade erreichen helfen, andere aber ihr mehr nachtheilig als vortheilhaft sind. Indem nun Aristoteles aus diesem Gesichtspuncte die verschiedenen unter drei Hauptstücke gebrachten Theile der tragischen Handlung jeden insbesondere betrachtet und untersucht, welches der beste Glückswechsel, welches die beste Erkennung, welches die beste Behandlung des Leidens

sey: so findet sich in Ansehung des erstern, daß derjenige Glückswechsel der beste, das ist der fähigste, Schrecken und Mitleid zu erwecken und zu befördern, sey, welcher aus dem Bessern in das Schlimmere geschieht; und in Ansehung der letztern, daß diejenige Behandlung des Leidens die beste in dem nämlichen Verstande sey, wenn die Personen, unter welchen das Leiden bevorstehet, einander nicht kennen, aber in eben dem Augenblicke, da dieses Leiden zur Wirklichkeit gelangen soll, einander kennen lernen, so daß es dadurch unterbleibt.

Und dieses soll sich widersprechen? Ich verstehe nicht, wo man die Gedanken haben muß, wenn man hier den geringsten Widerspruch findet. Der Philosoph redet von verschiedenen Theilen: warum soll denn das, was er von diesem Theile behauptet, auch von jenem gelten müssen? Ist denn die möglichste Vollkommenheit des einen nothwendig auch die Vollkommenheit des andern? Oder ist die Vollkommenheit eines Theils auch die Vollkommenheit des Ganzen? Wenn der Glückswechsel und das, was Aristoteles unter dem Worte Leiden begreift, zwei verschiedene Dinge sind, wie sie es sind, warum soll sich nicht ganz etwas Verschiedenes von ihnen sagen lassen? Oder ist es unmöglich, daß ein Ganzes Theile von entgegengesetzten Eigenschaften haben kann? Wo sagt Aristoteles, daß die beste Tragödie nichts als die Vorstellung einer Veränderung des Glücks in Unglück sey? Oder, wo sagt er, daß die beste Tragödie auf nichts, als auf die Erkennung dessen hinauslaufen müsse, an dem eine grausam widernatürliche That verübt werden sollen? Er sagt weder das eine noch das andere von der Tragödie überhaupt, sondern jedes von einem besondern Theile derselben, welcher dem Ende mehr oder weniger nahe liegen, welcher auf den andern mehr oder weniger Einfluß und auch wohl gar keinen haben kann. Der Glückswechsel kann sich mitten in dem Stücke ereignen, und wenn er schon bis an das Ende fortdauert, so macht er doch nicht selbst das Ende; so ist z. E. der Glückswechsel im Oedip, der sich bereits zum Schlusse des vierten Acts äußert, zu dem aber noch mancherlei Leiden (παϑη) hinzukommen, mit welchen sich eigentlich das Stück schließt. Gleichfalls kann das Leiden mitten in dem Stücke zur Vollziehung gelangen sollen, und in dem

lichen Augenblicke durch die Erkennung hintertrieben werden,
iß durch diese Erkennung das Stück nichts weniger als geendet
wie in der zweiten Iphigenia des Euripides, wo Orestes
schon in dem vierten Acte von seiner Schwester, die ihn
opfern im Begriffe ist, erkannt wird. Und wie vollkommen
jener tragischste Glückswechsel mit der tragischsten Behand-
des Leidens sich in einer und eben derselben Fabel verbin-
lasse, kann man an der Merope selbst zeigen. Sie hat die
re; aber was hindert es, daß sie nicht auch die erstere haben
te, wenn nämlich Merope, nachdem sie ihren Sohn unter
Dolche erkannt, durch ihre Beeiferung, ihn nunmehr auch
r den Polyphont zu schützen, entweder ihr eigenes oder dieses
bten Sohnes Verderben beförderte? Warum könnte sich dieses
k nicht eben sowohl mit dem Untergange der Mutter als des
nnen schließen? Warum sollte es einem Dichter nicht frei
n können, um unser Mitleiden gegen eine so zärtliche Mutter
das höchste zu treiben, sie durch ihre Zärtlichkeit selbst un-
lich werden zu lassen? Oder warum sollte es ihm nicht er-
t seyn, den Sohn, den er der frommen Rache seiner Mutter
ssen, gleichwohl den Nachstellungen des Tyrannen unterliegen
assen? Würde eine solche Merope in beiden Fällen nicht
ich die beiden Eigenschaften des besten Trauerspiels verbin-
die man bei dem Kunstrichter so widersprechend findet?
Ich merke wohl, was das Mißverständniß veranlaßt haben
. Man hat sich einen Glückswechsel aus dem Bessern in das
immere nicht ohne Leiden, und das durch die Erkennung ver-
rte Leiden nicht ohne Glückswechsel denken können. Gleich-
kann beides gar wohl ohne das andere seyn; nicht zu er-
en, daß auch nicht beides eben die nämliche Person treffen
, und wenn es die nämliche Person trifft, daß eben nicht
s sich zu der nämlichen Zeit ereignen darf, sondern eines
das andere folgen, eines durch das andere verursacht werden
. Ohne dieses zu überlegen, hat man nur an solche Fälle
Fabeln gedacht, in welche beide Theile entweder zusammen-
n, oder der eine den andern nothwendig ausschließt. Daß
rgleichen giebt, ist unstreitig. Aber ist der Kunstrichter deß-
n zu tadeln, der seine Regeln in der möglichsten Allgemeinheit

abfaßt, ohne sich um die Fälle zu bekümmern, in welchen seine allgemeinen Regeln in Collision kommen, und eine Vollkommenheit der andern aufgeopfert werden muß? Setzt ihn eine solche Collision mit sich selbst in Widerspruch? Er sagt: dieser Theil der Fabel, wenn er seine Vollkommenheit haben soll, muß von dieser Beschaffenheit seyn; jener von einer andern, und ein dritter wiederum von einer andern. Aber wo hat er gesagt, daß jede Fabel diese Theile alle nothwendig haben müsse? Genug für ihn, daß es Fabeln giebt, die sie alle haben können. Wenn eure Fabel aus der Zahl dieser glücklichen nicht ist; wenn sie euch nur den besten Glückswechsel, oder nur die beste Behandlung des Leidens erlaubt: so untersucht, bei welchem von beiden ihr am besten überhaupt fahren würdet und wählet. Das ist es alles!

Neununddreißigstes Stück.

Den 11. September 1767.

Am Ende zwar mag sich Aristoteles widersprochen, oder nicht widersprochen haben; Tournemine mag ihn recht verstanden oder nicht recht verstanden haben: die Fabel der Merope ist weder in dem einen noch in dem andern Falle so schlechterdings für eine vollkommene tragische Fabel zu erkennen. Denn hat sich Aristoteles widersprochen, so behauptet er eben sowohl gerade das Gegentheil von ihr, und es muß erst untersucht werden, wo er das größere Recht hat, ob dort oder hier. Hat er sich aber nach meiner Erklärung nicht widersprochen, so gilt das Gute, was er davon sagt, nicht von der ganzen Fabel, sondern nur von einem einzelnen Theile derselben. Vielleicht war der Mißbrauch seines Ansehens bei dem Pater Tournemine auch nur ein bloßer Jesuiterkniff, um uns mit guter Art zu verstehen zu geben, daß eine so vollkommene Fabel, von einem so großen Dichter, als Voltaire, bearbeitet, nothwendig ein Meisterstück werden müssen.

Doch Tournemine und Tournemine — Ich fürchte, meine Leser werden fragen: „Wer ist denn dieser Tournemine? Wir kennen keinen Tournemine.“ Denn viele dürften ihn wirklich

nicht kennen, und manche dürften so fragen, weil sie ihn gar zu gut kennen; wie Montesquieu. [1]

Sie belieben also anstatt des Pater Tournemine den Herrn von Voltaire selbst zu substituiren. Denn auch er sucht uns von dem verlorenen Stücke des Euripides die nämlichen irrigen Begriffe zu machen. Auch er sagt, daß Aristoteles in seiner unsterblichen Dichtkunst nicht anstehe, zu behaupten, daß die Erkennung der Merope und ihres Sohnes der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne sey. Auch er sagt, daß Aristoteles diesem Coup de Théâtre den Vorzug vor allen andern ertheile. Und vom Plutarch versichert er uns gar, daß er dieses Stück des Euripides für das rührendste von allen Stücken desselben gehalten habe. [2] Dieses letztere ist nun gänzlich aus der Luft gegriffen. Denn Plutarch macht von dem Stücke, aus welchem er die Situation der Merope anführt, nicht einmal den Titel namhaft; er sagt weder wie es heißt, noch wer der Verfasser desselben sey; geschweige, daß er es für das rührendste von allen Stücken des Euripides erkläre.

Aristoteles soll nicht anstehen, zu behaupten, daß die Erkennung der Merope und ihres Sohnes der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne sey! Welche Ausdrücke: nicht anstehen, zu behaupten! Welche Hyperbel: der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne! Sollte man hieraus nicht schließen, Aristoteles gehe mit Fleiß alle interessante Augenblicke, welche ein Trauerspiel haben könne, durch, vergleiche einen mit dem andern, wiege die verschiedenen Beispiele, die er von jedem insbesondere bei allen, oder wenigstens den vornehmsten

[1] Lettres familières.

[2] Aristote, dans sa Poëtique immortelle, ne balance pas à dire que la reconnaissance de Merope et de son fils étaient le moment le plus intéressant de toute la scène Grecque. Il donnait à ce coup de Théatre la préférance sur tous les autres. Plutarque dit que les Grecs, ce peuple si sensible, frémissaient de crainte que le vieillard, qui devait arrêter le bras de Merope, n'arrivât pas assez-tôt. Cette pièce, qu'on jouait de son tems, et dont il nous reste très peu de fragmens, lui paraissait la plus touchante de toutes les tragédies d'Euripide etc. Lettre à Mr. Maffei.

Dichtern gefunden, unter einander ab, und thue endlich so dreist als sicher den Ausspruch für diesen Augenblick bei dem Euripides. Gleichwohl ist es nur eine einzelne Art von interessanten Augenblicken, wovon er ihn zum Beispiele anführt; gleichwohl ist er nicht einmal das einzige Beispiel von dieser Art. Denn Aristoteles fand ähnliche Beispiele in der Iphigenia, wo die Schwester den Bruder, und in der Helle, wo der Sohn die Mutter erkennt, eben da die erstern im Begriffe sind, sich gegen die andern zu vergehen.

Das zweite Beispiel von der Iphigenia ist wirklich aus dem Euripides; und wenn, wie Dacier vermuthet, auch die Helle ein Werk dieses Dichters gewesen: so wäre es doch sonderbar, daß Aristoteles alle drei Beispiele von einer solchen glücklichen Erkennung gerade bei demjenigen Dichter gefunden hätte, der sich der unglücklichen Peripetie am meisten bediente. Warum zwar sonderbar? Wir haben ja gesehen, daß die eine die andere nicht ausschließt; und obschon in der Iphigenia die glückliche Erkennung auf die unglückliche Peripetie folgt, und das Stück überhaupt also glücklich sich endet: wer weiß, ob nicht in den beiden andern eine

faſt ſchließen, daß die Ermordung des Kreſphontes und ſeiner zwei ältern Söhne entweder einen Theil der Handlung ſelbſt ausgemacht habe, oder doch nur kurz vorhergegangen ſey, welches beides ſich mit der Erkennung des jüngern Sohnes, der erſt verſchiedene Jahre nachher ſeinen Vater und ſeine Brüder zu rächen kam, nicht wohl zuſammen reimt. Die größte Schwierigkeit aber macht mir der Titel ſelbſt. Wenn dieſe Erkennung, wenn dieſe Rache des jüngern Sohnes der vornehmſte Inhalt geweſen: wie konnte das Stück Kreſphontes heißen? Kreſphontes war der Name des Vaters; der Sohn aber hieß nach einigen Aepytus und nach andern Telephontes; vielleicht, daß jenes der rechte und dieſes der angenommene Name war, den er in der Fremde führte, um unerkannt und vor den Nachſtellungen des Polyphonts ſicher zu bleiben. Der Vater muß längſt todt ſeyn, wenn ſich der Sohn des väterlichen Reiches wieder bemächtigt. Hat man jemals gehört, daß ein Trauerſpiel nach einer Perſon benannt worden, die gar nicht darin vorkommt? Corneille und Dacier haben ſich geſchwind über dieſe Schwierigkeit hinweg zu ſetzen gewußt, indem ſie angenommen, daß der Sohn gleichfalls Kreſphont geheißen;[1] aber mit welcher Wahrſcheinlichkeit, aus welchem Grunde?

Wenn es indeß mit einer Entdeckung ſeine Richtigkeit hat, mit der ſich Maffei ſchmeichelte: ſo können wir den Plan des Kreſphontes ziemlich genau wiſſen. Er glaubte ihn nämlich bei dem Hyginus in der hundertundvierundachtzigſten Fabel gefunden zu haben.[2] Denn er hält die Fabeln des Hyginus überhaupt

[1] Remarque 22. sur le Chapitre XV. de la Poét. d'Arist. Une Mère, qui va tuer son fils, comme Merope va tuer Cresphonte etc.

[2] — Questa scoperta penso io d'aver fatta, nel leggere la Favola 184 d'Igino, la quale a mio credere altra non è, che l'Argomento di quella Tragedia, in cui si rappresenta interamente la condotta di essa. Sovvienmi, che al primo gettar gli occhi, ch'io feci già in quell' Autore, mi apparve subito nella mente, altro non essere le più di quelle Favole, che gli Argomenti delle Tragedie antiche: mi accertai di ciò col confrontarne alcune poche con le Tragedie, che ancora abbiamo; e appunto in questi giorni, venuta a mano l'ultima edizione d'Igino, mi è stato caro di vedere in un passo addotto, come fu anche il Reinesio di tal sentimento.

größten Theils für nichts als für die Argumente alter Tragödien, welcher Meinung auch schon vor ihm Reinesius gewesen war, und empfiehlt daher den neuern Dichtern, lieber in diesem verfallenen Schachte nach alten tragischen Fabeln zu suchen, als sich neue zu erdichten. Der Rath ist nicht übel und zu befolgen. Auch hat ihn mancher befolgt, ehe ihn Maffei noch gegeben, oder ohne zu wissen, daß er ihn gegeben. Herr Weiß hat den Stoff zu seinem Thyest aus dieser Grube geholt; und es wartet da noch mancher auf ein verständiges Auge. Nur möchte es nicht der größte, sondern vielleicht gerade der allerkleinste Theil seyn, der in dieser Absicht von dem Werke des Hyginus zu nutzen. Es braucht auch darum gar nicht aus den Argumenten der alten Tragödien zusammen gesetzt zu seyn; es kann aus eben den Quellen, mittelbar oder unmittelbar, geflossen seyn, zu welchen die Tragödienschreiber selbst ihre Zuflucht nahmen. Ja, Hyginus, oder wer sonst die Compilation gemacht, scheint selbst die Tragödien als abgeleitete verdorbene Bäche betrachtet zu haben, indem er an verschiedenen Stellen das, was weiter nichts als die Glaubwürdigkeit eines tragischen Dichters für sich hatte, ausdrück-

Vierzigstes Stück.

Den 15. September 1767.

Damit will ich jedoch nicht sagen, daß, weil über der hun-
ertundvierundachtzigsten Fabel der Name des Euripides nicht
ehe, sie auch nicht aus dem Kresphont desselben könne gezogen
eyn. Vielmehr bekenne ich, daß sie wirklich den Gang und die
erwickelung eines Trauerspiels hat, so daß, wenn sie keines
ewesen ist, sie doch leicht eines werden könnte, und zwar eines,
essen Plan der alten Simplicität weit näher käme als alle
euere Meropen. Man urtheile selbst: die Erzählung des Hygi-
us, die ich oben nur verkürzt angeführt, ist nach allen ihren
mständen folgende.

Kresphontes war König von Messenien und hatte mit seiner
emahlin Merope drei Söhne, als Polyphontes einen Aufstand
egen ihn erregte, in welchem er nebst seinen beiden ältesten
öhnen das Leben verlor. Polyphontes bemächtigte sich hierauf
es Reichs und der Hand der Merope, welche während dem Auf-
uhr Gelegenheit gefunden hatte, ihren dritten Sohn, Namens
elephontes, zu einem Gastfreunde in Aetolien in Sicherheit
ingen zu lassen. Je mehr Telephontes heranwuchs, desto un-
higer ward Polyphontes. Er konnte sich nichts Gutes von ihm
wärtigen, und versprach also demjenigen eine große Belohnung,
r ihn aus dem Wege räumen würde. Dieses erfuhr Tele-
ontes; und da er sich nunmehr fähig fühlte, seine Rache zu
ternehmen, so machte er sich heimlich aus Aetolien weg, ging
ch Messenien, kam zu dem Tyrannen, sagte, daß er den Tele-
ontes umgebracht habe, und verlangte die von ihm dafür aus-
setzte Belohnung. Polyphontes nahm ihn auf, und befahl,
n so lange in seinem Palaste zu bewirthen, bis er ihn weiter
sfragen könne. Telephontes ward also in das Gastzimmer ge-
acht, wo er vor Müdigkeit einschlief. Indeß kam der alte
iener, welchen bisher Mutter und Sohn zu ihren wechselseitigen
otschaften gebraucht, weinend zu Meropen und meldet ihr, daß
elephontes aus Aetolien weg sey, ohne daß man wisse, wo er
ngekommen. Sogleich eilt Merope, der es nicht unbekannt

geblieben, wessen sich der angekommene Fremde rühme, mit einer Axt nach dem Gastzimmer, und hätte ihn im Schlafe unfehlbar umgebracht, wenn nicht der Alte, der ihr dahin nachgefolgt, den Sohn noch zur rechten Zeit erkannt und die Mutter an der Frevelthat verhindert hätte. Nunmehr machten beide gemeinschaftliche Sache, und Merope stellte sich gegen ihren Gemahl ruhig und versöhnt. Polyphontes dünkte sich aller seiner Wünsche gewährt und wollte den Göttern durch ein feierliches Opfer seinen Dank bezeugen. Als sie aber alle um den Altar versammelt waren, führte Telephontes den Streich, mit dem er das Opferthier fällen zu wollen sich stellte, auf den König; der Tyrann fiel und Telephontes gelangte zu dem Besitze seines väterlichen Reichs. [1]

[1] In der 184. Fabel des Hyginus, aus welcher obige Erzählung genommen, sind offenbar Begebenheiten in einander geflossen, die nicht die geringste Verbindung unter sich haben. Sie fängt an mit dem Schicksale des Pentheus und der Agave, und endet sich mit der Geschichte der Merope. Ich kann gar nicht begreifen, wie die Herausgeber diese Verwirrung unangemerkt lassen können; es wäre denn, daß sie sich bloß in derjenigen Ausgabe, welche ich vor mir habe (Joannis Schefferi, Hamburgi 1674), befände. Diese Untersuchung überlasse ich dem, der die Mittel dazu bei der Hand hat. Genug, daß hier, bei mir, die 184. Fabel mit den Worten: quam Liooterses excepit, aus seyn muß. Das übrige macht entweder eine besondere Fabel, von der die Anfangsworte verloren gegangen, oder gehört, welches mir das wahrscheinlichste ist, zu der 137., so daß, beides mit einander verbunden, ich die ganze Fabel von der Merope, man mag sie nun zu der 137. oder zu der 184. machen wollen, folgendermaßen zusammenlesen würde. Es versteht sich, daß in der letztern die Worte: cum qua Polyphontes, occiso Cresphonte, regnum occupavit, als eine unnöthige Wiederholung, mit sammt dem darauf folgenden ejus, welches auch so schon überflüssig ist, wegfallen müßte.

MEROPE.

Polyphontes, Messeniae rex, Cresphontem Aristomachi filium cum interfecisset, ejus imperium et Meropem uxorem possedit. Filium autem infantem Merope mater, quem ex Chresphonte habebat, absconse ad hospitem in Aetoliam mandavit. Hunc Polyphontes maxima cum industria quaerebat, aurumque pollicebatur, si quis eum necasset. Qui postquam ad puberem aetatem venit,

Auch hatten schon in dem sechzehnten Jahrhunderte zwei italienische Dichter, Joh. Bapt. Liviera und Pomponio Torelli, den Stoff zu ihren Trauerspielen, Kresphont und Merope, aus dieser Fabel des Hyginus genommen, und waren sonach, wie Maffei meint, in die Fußstapfen des Euripides getreten, ohne es zu wissen. Doch dieser Ueberzeugung ungeachtet wollte Maffei selbst sein Werk so wenig zu einer bloßen Divination über den Euripides machen, und den verlornen Kresphont in seiner Merope wieder aufleben lassen, daß er vielmehr mit Fleiß von verschiedenen Hauptzügen dieses vermeintlichen Euripidischen Planes abging, und nur die einzige Situation, die ihn vornehmlich darin gerührt hatte, in aller ihrer Ausdehnung zu nutzen suchte.

Die Mutter nämlich, die ihren Sohn so feurig liebte, daß sie sich an dem Mörder desselben mit eigner Hand rächen wollte, brachte ihn auf den Gedanken, die mütterliche Zärtlichkeit überhaupt zu schildern und mit Ausschließung aller andern Liebe durch diese einzige reine und tugendhafte Leidenschaft sein ganzes Stück zu beleben. Was dieser Absicht also nicht vollkommen zusprach, ward verändert; welches besonders die Umstände von Meropens zweiter Verheirathung und von des Sohnes auswärtiger Erziehung treffen mußte. Merope mußte nicht die Gemahlin des Polyphonts seyn; denn es schien dem Dichter mit der Gewissenhaftigkeit einer so frommen Mutter zu streiten, sich

capit consilium, ut exequatur patris et fratrum mortem. Itaque venit ad regem Polyphontem, aurum petitum, dicens se Cresphontis interfecisse filium et Meropis, Telephontem. Interim rex eum jussit in hospitio manere, ut amplius de eo perquireret. Qui cum per lassitudinem obdormisset, senex qui inter matrem et filium internuncius erat, flens ad Meropem venit, negans eum apud hospitem esse, nec comparere. Merope credens eum esse filii sui interfectorem, qui dormiebat, in Chalcidicum cum securi venit, inscia ut filium suum interficeret, quem senex cognovit, et matrem a scelere retraxit. Merope postquam invenit, occasionem sibi datam esse, ab inimico se ulciscendi, redit cum Poliphonte in gratiam. Rex lætus cum rem divinam faceret, hospes falso simulavit se hostiam percussisse, eumque interfecit, patriumque regnum adeptus est.

den Umarmungen eines zweiten Mannes überlassen zu haben, in dem sie den Mörder ihres ersten kannte, und dessen eigene Erhaltung es erforderte, sich durchaus von allen, welche nähere Ansprüche auf den Thron haben könnten, zu befreien. Der Sohn mußte nicht bei einem vornehmen Gastfreunde seines väterlichen Hauses, in aller Sicherheit und Gemächlichkeit, in der völligen Kenntniß seines Standes und seiner Bestimmung erzogen seyn; denn die mütterliche Liebe erkaltet natürlicher Weise, wenn sie nicht durch die beständigen Vorstellungen des Ungemachs, der immer neuen Gefahren, in welche ihr abwesender Gegenstand gerathen kann, gereizt und angestrengt wird. Er mußte nicht in der ausdrücklichen Absicht kommen, sich an dem Tyrannen zu rächen; er muß nicht von Meropen für den Mörder ihres Sohnes gehalten werden, weil er sich selbst dafür ausgiebt, sondern weil eine gewisse Verbindung von Zufällen diesen Verdacht auf ihn zieht; denn kennt er seine Mutter, so ist ihre Verlegenheit bei der ersten mündlichen Erklärung aus, und ihr rührender Kummer, ihre zärtliche Verzweiflung hat nicht freies Spiel genug.

Und diesen Veränderungen zufolge kann man sich den Maffeischen Plan ungefähr vorstellen. Polyphontes regiert bereits funfzehn Jahre und doch fühlt er sich auf dem Throne noch nicht befestigt genug. Denn das Volk ist noch immer dem Hause seines vorigen Königs zugethan und rechnet auf den letzten geretteten Zweig desselben. Die Mißvergnügten zu beruhigen, fällt ihm ein, sich mit Meropen zu verbinden. Er trägt ihr seine Hand an, unter dem Vorwande einer wirklichen Liebe. Doch Merope weiset ihn mit diesem Vorwande zu empfindlich ab; und nun sucht er durch Drohungen und Gewalt zu erlangen, wozu ihm seine Verstellung nicht verhelfen können. Eben drängt er am schärfsten in sie, als ein Jüngling vor ihn gebracht wird, den man auf der Landstraße über einem Morde ergriffen hat. Aegisth, so nannte sich der Jüngling, hatte nichts gethan, als sein eigenes Leben gegen einen Räuber vertheidigt; sein Ansehen verräth so viel Adel und Unschuld, seine Rede so viel Wahrheit, daß Merope, die noch außerdem eine gewisse Falte seines Mundes bemerkt, die ihr Gemahl mit ihm gemein hatte, bewogen wird, den König für ihn zu bitten, und der König begnadigt

ihn. Doch gleich darauf vermißt Merope ihren jüngsten Sohn, den sie einem alten Diener, Namens Polydor, gleich nach dem Tode ihres Gemahls anvertraut hatte, mit dem Befehle, ihn als sein eigenes Kind zu erziehen. Er hat den Alten, den er für seinen Vater hält, heimlich verlassen, um die Welt zu sehen; aber er ist nirgends wieder aufzufinden. Dem Herzen einer Mutter ahnt immer das Schlimmste; auf der Landstraße ist jemand ermordet worden; wie, wenn es ihr Sohn gewesen wäre? So denkt sie und wird in ihrer bangen Vermuthung durch verschiedene Umstände, durch die Bereitwilligkeit des Königs, den Mörder zu begnadigen, vornehmlich aber durch einen Ring bestärkt, den man bei dem Aegisth gefunden, und von dem ihr gesagt wird, daß ihn Aegisth dem Erschlagenen abgenommen habe. Es ist dieses der Siegelring ihres Gemahls, den sie dem Polydor mitgegeben hatte, um ihn ihrem Sohne einzuhändigen, wenn er erwachsen, und es Zeit seyn würde, ihm seinen Stand zu entdecken. Sogleich läßt sie den Jüngling, für den sie vorher selbst gebeten, an eine Säule binden, und will ihm das Herz mit eigener Hand durchstoßen. Der Jüngling erinnert sich in diesem Augenblicke seiner Eltern; ihm entfährt der Name Messene; er gedenkt des Verbots seines Vaters, diesen Ort sorgfältig zu vermeiden; Merope verlangt hierüber Erklärung: indem kommt der König dazu und der Jüngling wird befreit. So nahe Merope der Erkennung ihres Irrthums war, so tief verfällt sie wiederum darein zurück, als sie sieht, wie höhnisch der König über ihre Verzweiflung triumphirt. Nun ist Aegisth unfehlbar der Mörder ihres Sohnes, und nichts soll ihn vor ihrer Rache schützen. Sie erfährt mit einbrechender Nacht, daß er in dem Vorsaale sey, wo er eingeschlafen, und kommt mit einer Axt, ihm den Kopf zu spalten; und schon hat sie die Axt zu dem Streiche erhoben, als ihr Polydor, der sich kurz zuvor in eben den Vorsaal eingeschlichen, und den schlafenden Aegisth erkannt hatte, in die Arme fällt. Aegisth erwacht und flieht, und Polydor entdeckt Meropen ihren eigenen Sohn in dem vermeinten Mörder ihres Sohnes. Sie will ihm nach und würde ihn leicht durch ihre stürmische Zärtlichkeit dem Tyrannen entdeckt haben, wenn sie der Alte nicht auch hiervon zurückgehalten hätte. Mit

frühem Morgen soll ihre Vermählung mit dem Könige vollzogen werden; sie muß zu dem Altare, aber sie will eher sterben, als ihre Einwilligung ertheilen. Indeß hat Polydor auch den Aegisth sich kennen gelehrt; Aegisth eilt in den Tempel, drängt sich durch das Volk, und — das Uebrige wie bei dem Hyginus.

Einundvierzigstes Stück.

Den 18. September 1767.

Je schlechter es zu Anfange dieses Jahrhunderts mit dem italienischen Theater überhaupt aussah, desto größer war der Beifall und das Zujauchzen, womit die Merope des Maffei aufgenommen wurde.

Cedite Romani scriptores, cedite Graii,
Nescio quid majus nascitur Oedipode:

schrie Leonardo Adami, der nur noch die ersten zwei Acte in Rom davon gesehen hatte. In Venedig ward 1714 das ganze Carneval hindurch fast kein anderes Stück gespielt als Merope; die ganze Welt wollte die neue Tragödie sehen und wieder sehen, und selbst die Operbühnen fanden sich darüber verlassen. Sie ward in einem Jahre viermal gedruckt, und in sechzehn Jahren (von 1714—1730) sind mehr als dreißig Ausgaben in und außer Italien, zu Wien, zu Paris, zu London davon gemacht worden. Sie ward ins Französische, ins Englische, ins Deutsche übersetzt, und man hatte vor, sie mit allen diesen Uebersetzungen zugleich drucken zu lassen. Ins Französische war sie bereits zweimal übersetzt, als der Herr von Voltaire sich nochmals darüber machen wollte, um sie auch wirklich auf die französische Bühne zu bringen. Doch er fand bald, daß dieses durch eine eigentliche Uebersetzung nicht geschehen könnte, wovon er die Ursachen in dem Schreiben an den Marquis, welches er nachher seiner eigenen Merope vorsetzte, umständlich angiebt.

„Der Ton, sagt er, sey in der italienischen Merope viel zu naiv und bürgerlich und der Geschmack des französischen Parterres viel zu fein, viel zu verzärtelt, als daß ihm die bloße simple Natur gefallen könne. Es wolle die Natur nicht anders

als unter gewissen Zügen der Kunst sehen, und diese Züge müßten zu Paris weit anders als zu Verona seyn." Das ganze Schreiben ist mit der äußersten Politesse abgefaßt; Maffei hat nirgends gefehlt; alle seine Nachlässigkeiten und Mängel werden auf die Rechnung seines Nationalgeschmacks geschrieben; es sind wohl noch gar Schönheiten, aber leider nur Schönheiten für Italien. Gewiß, man kann nicht höflicher kritisiren! Aber die verzweifelte Höflichkeit! Auch einem Franzosen wird sie gar bald zur Last, wenn seine Eitelkeit im geringsten dabei leidet. Die Höflichkeit macht, daß wir liebenswürdig scheinen, aber nicht groß, und der Franzose will eben so groß als liebenswürdig scheinen.

Was folgt also auf die galante Zueignungsschrift des Herrn von Voltaire? Ein Schreiben eines gewissen de la Lindelle, welcher dem guten Maffei eben so viel Grobheiten sagt, als ihm Voltaire Verbindliches gesagt hatte. Der Styl dieses de la Lindelle ist ziemlich der Voltairische Styl; es ist Schade, daß eine so gute Feder nicht mehr geschrieben hat, und übrigens so unbekannt geblieben ist. Doch Lindelle sey Voltaire oder sey wirklich Lindelle: wer einen französischen Januskopf sehen will, der vorne auf die einschmeichelndste Weise lächelt und hinten die hämischsten Grimassen schneidet, der lese beide Briefe in einem Zuge. Ich möchte keinen geschrieben haben, am wenigsten aber beide. Aus Höflichkeit bleibt Voltaire diesseits der Wahrheit stehen, und aus Verkleinerungssucht schweift Lindelle bis jenseit derselben. Jener hätte freimüthiger und dieser gerechter seyn müssen, wenn man nicht auf den Verdacht gerathen sollte, daß der nämliche Schriftsteller sich hier unter einem fremden Namen wieder einbringen wollen, was er sich dort unter seinem eigenen vergeben habe.

Voltaire rechne es dem Marquis immer so hoch an, als er will, daß er einer der ersten unter den Italienern sey, welcher Muth und Kraft genug gehabt, eine Tragödie ohne Galanterie zu schreiben, in welcher die ganze Intrigue auf der Liebe einer Mutter beruhe, und das zärtlichste Interesse aus der reinsten Tugend entspringe. Er beklage es so sehr als ihm beliebt, daß die falsche Delicatesse seiner Nation ihm nicht erlauben wollen, von den leichtesten natürlichsten Mitteln, welche die Umstände

zur Verwicklung darbieten, von den unstudirten wahren Reden, welche die Sache selbst in den Mund legt, Gebrauch zu machen. Das Pariser Parterre hat unstreitig sehr Unrecht, wenn es seit dem königlichen Ringe, über den Boileau in seinen Satyren spottet, durchaus von keinem Ringe auf dem Theater mehr hören will;[1] wenn es seine Dichter daher zwingt, lieber zu jedem andern, auch dem aller unschicklichsten Mittel der Erkennung seine Zuflucht zu nehmen, als zu einem Ringe, mit welchem doch die ganze Welt zu allen Zeiten eine Art von Erkennung, eine Art von Versicherung der Person verbunden hat. Es hat sehr Unrecht, wenn es nicht will, daß ein junger Mensch, der sich für den Sohn gemeiner Eltern hält und in dem Lande auf Abenteuer ganz allein herumschweift, nachdem er einen Mord verübt, dem ungeachtet nicht soll für einen Räuber gehalten werden dürfen, weil es voraus sieht, daß er der Held des Stückes werden müsse;[2] wenn es beleidigt wird, daß man einem solchen Menschen keinen kostbaren Ring zutrauen will, da doch kein Fähndrich in des Königs Armee sey, der nicht de belles Nippes besitze. Das Pariser Parterre, sage ich, hat in diesen und ähnlichen Fällen Unrecht, aber warum muß Voltaire auch in andern Fällen, wo es gewiß nicht Unrecht hat, dennoch lieber ihm als dem Maffei Unrecht zu geben scheinen wollen? Wenn die französische Höflichkeit gegen Ausländer darin besteht, daß man ihnen auch in solchen Stücken Recht giebt, wo sie sich schämen müßten, Recht zu haben, so weiß ich nicht, was beleidigender und einem freien Menschen unanständiger seyn kann, als diese französische Höflichkeit. Das Geschwätz, welches Maffei seinem alten Polydor von lustigen Hochzeiten, von prächtigen Krönungen, denen er vor diesen beigewohnt, in den Mund legt, und zu einer Zeit in den Mund legt, wenn das Interesse aufs höchste gestiegen und

[1] Je n'ai pu me servir comme Mr. Maffei d'un anneau, parce que depuis l'anneau royal dont Boileau se moque dans ses satyres, cela semblerait trop petit sur notre théâtre.

[2] Je n'oserais hazarder de faire prendre un héros pour un voleur, quoique la circonstance où il se trouve autorise cette méprise.

die Einbildungskraft der Zuschauer mit ganz andern Dingen beschäftigt ist: dieses Nestorische, aber am unrechten Orte Nestorische Geschwätz, kann durch keine Verschiedenheit des Geschmacks unter verschiedenen cultivirten Völkern entschuldigt werden; hier muß der Geschmack überall der nämliche seyn und der Italiener hat nicht seinen eigenen, sondern hat gar keinen Geschmack, wenn er nicht eben so wohl dabei gähnt und darüber unwillig wird, als der Franzose. „Sie haben, sagt Voltaire zu dem Marquis, in „ihrer Tragödie jene schöne und rührende Vergleichung des „Virgils:

> Qualis populea mœrens Philomela sub umbra
> Amissos queritur fœtus — — —

„übersetzen und anbringen dürfen. Wenn ich mir so eine Frei„heit nehmen wollte, so würde man mich damit in die Epopee „verweisen. Denn Sie glauben nicht, wie streng der Herr ist, „dem wir zu gefallen suchen müssen: ich meine unser Publicum. „Dieses verlangt, daß in der Tragödie überall der Held und „nirgends der Dichter sprechen soll, und meint, daß bei kritischen „Vorfällen in Rathsversammlungen, bei einer heftigen Leiden„schaft, bei einer dringenden Gefahr kein König, kein Minister „poetische Vergleichungen zu machen pflege.“ Aber verlangt denn dieses Publicum etwas unrechtes? Meint es nicht, was die Wahrheit ist? Sollte nicht jedes Publicum eben dieses verlangen? eben dieses meinen? Ein Publicum, das anders richtet, verdient diesen Namen nicht: und muß Voltaire das ganze italienische Publicum zu so einem Publicum machen wollen, weil er nicht Freimüthigkeit genug hat, dem Dichter gerade heraus zu sagen, daß er hier und an mehreren Stellen luxurire und seinen eigenen Kopf durch die Tapete stecke? Auch unerwogen, daß ausführliche Gleichnisse überhaupt schwerlich eine schickliche Stelle in dem Trauerspiele finden können, hätte er anmerken sollen, daß jenes Virgilische von dem Maffei äußerst gemißbraucht worden. Bei dem Virgil vermehrt es das Mitleiden und dazu ist es eigentlich geschickt; bei dem Maffei aber ist es in dem Mund desjenigen, der über das Unglück, wovon es das Bild seyn soll, triumphirt, und müßte nach der Gesinnung des Polyphonts mehr Hohn als

Mitleid erwecken. Auch noch wichtigere und auf das Ganze noch größern Einfluß habende Fehler scheut sich Voltaire nicht, lieber dem Geschmacke der Italiener überhaupt, als einem einzelnen Dichter aus ihnen, zur Last zu legen, und dünkt sich von der allerfeinsten Lebensart, wenn er den Maffei damit tröstet, daß es seine ganze Nation nicht besser verstehe als er; daß seine Fehler die Fehler seiner Nation wären; daß aber Fehler einer ganzen Nation eigentlich keine Fehler wären, weil es ja eben nicht darauf ankomme, was an und für sich gut oder schlecht sey, sondern was die Nation dafür wolle gelten lassen. „Wie „hätte ich es wagen dürfen, fährt er mit einem tiefen Bücklinge, „aber auch zugleich mit einem Schnippchen in der Tasche, gegen „den Marquis fort, bloße Nebenpersonen so oft mit einander „sprechen zu lassen, als Sie gethan haben? Sie dienen bei Ihnen „die interessanten Scenen zwischen den Hauptpersonen vorzube„reiten; es sind die Zugänge zu einem schönen Palaste; aber „unser ungeduldiges Publicum will sich auf einmal in diesem „Palaste befinden. Wir müssen uns also schon nach dem Ge„schmack eines Volks richten, welches sich an Meisterstücken satt „gesehen hat und also äußerst verwöhnt ist." Was heißt dieses anders als: „Mein Herr Marquis, Ihr Stück hat sehr, sehr viel kalte, langweilige, unnütze Scenen. Aber es sey fern von mir, daß ich Ihnen einen Vorwurf daraus machen sollte! Behüte der Himmel! ich bin ein Franzose; ich weiß zu leben; ich werde Niemanden etwas Unangenehmes unter die Nase reiben. Ohne Zweifel haben Sie diese kalten, langweiligen, unnützen Scenen mit Vorbedacht, mit allem Fleiß gemacht; weil sie gerade so sind, wie sie Ihre Nation braucht. Ich wünschte, daß ich auch so wohlfeil davon kommen könnte; aber leider ist meine Nation so weit, so weit, daß ich noch viel weiter seyn muß, um meine Nation zu befriedigen. Ich will mir darum eben nicht viel mehr einbilden als Sie; aber da jedoch meine Nation die Ihre Nation so sehr übersieht" — weiter darf ich meine Paraphrasis wohl nicht fortsetzen; denn sonst,

Desinit in piscem mulier formosa superne:

aus der Höflichkeit wird Persiflage (ich brauche dieses französische

Wort, weil wir Deutschen von der Sache nichts wissen), und aus der Persiflage dummer Stolz.

Zweiundvierzigstes Stück.

Den 22. September 1767.

Es ist nicht zu läugnen, daß ein guter Theil der Fehler, welche Voltaire als Eigenthümlichkeiten des italienischen Geschmacks nur deßwegen an seinem Vorgänger zu entschuldigen scheint, um sie der italienischen Nation überhaupt zur Last zu legen, daß, sage ich, diese und noch mehrere und noch größere sich in der Merope des Maffei befinden. Maffei hatte in seiner Jugend viel Neigung zur Poesie; er machte mit vieler Leichtigkeit Verse in allen verschiedenen Stylen der berühmtesten Dichter seines Landes; doch diese Neigung und diese Leichtigkeit beweisen für das eigentliche Genie, welches zur Tragödie erfordert wird, wenig oder nichts. Hernach legte er sich auf die Geschichte, auf Kritik und Alterthümer; und ich zweifle, ob diese Studien die rechte Nahrung für das tragische Genie sind. Er war unter Kirchenvätern und Diplomen vergraben und schrieb wider die Pfaffen und Basnagen, als er auf gesellschaftliche Veranlassung seine Merope vor die Hand nahm und sie in weniger als zwei Monaten zu Stande brachte. Wenn dieser Mann unter solchen Beschäftigungen in so kurzer Zeit ein Meisterstück gemacht hätte, so müßte er der außerordentlichste Kopf gewesen seyn, oder eine Tragödie überhaupt ist ein sehr geringfügiges Ding. Was indeß ein Gelehrter von gutem classischem Geschmacke, der so etwas mehr für eine Erholung als für eine Arbeit ansieht, die seiner würdig wäre, leisten kann, das leistete auch er. Seine Anlage ist gesuchter und ausgedrechselter als glücklich; seine Charaktere sind mehr nach den Zergliederungen des Moralisten, oder nach bekannten Vorbildern in Büchern, als nach dem Leben geschildert; sein Ausdruck zeigt von mehr Phantasie als Gefühl; der Literator und der Versificateur läßt sich überall spüren, aber nur selten das Genie und der Dichter.

Als Versificateur läuft er den Beschreibungen und Gleichnissen zu sehr nach. Er hat verschiedene ganz vortreffliche, wahre

Gemälde, die in seinem Munde nicht genug bewund
konnten; aber in dem Munde seiner Personen unerträ
und in die lächerlichsten Ungereimtheiten ausarten.
z. E. zwar sehr schicklich, daß Aegisth seinen Kampf
Räuber, den er umgebracht, umständlich beschreibt,
diesen Umständen beruht seine Vertheidigung; daß er
wenn er den Leichnam in den Fluß geworfen zu habe
alle, selbst die allerkleinsten Phänomene malt, die den
schweren Körpers ins Wasser begleiten, wie er hine
mit welchem Geräusch er das Wasser zertheilt, das h
Luft spritzt, und wie sich die Fluth wieder über ihn z
das würde man auch nicht einmal einem kalten ges
Advokaten, der für ihn spräche, verzeihen, geschweige
Wer vor seinem Richter steht und sein Leben zu verthei
dem liegen andere Dinge am Herzen, als daß er in
zählung so kindisch genau seyn könnte.

Als Literator hat er zu viel Achtung für die E
der alten griechischen Sitten und für das Costume be
welchem wir sie bei dem Homer und Euripides geschilde
das aber allerdings um etwas, ich will nicht sagen

von Werken er sie überträgt. Nestor ist in der Epopee ein gesprächiger freundlicher Alte; aber der nach ihm gebildete Polydor wird in der Tragödie ein alter ekler Salbader. Wenn Maffei dem vermeintlichen Plane des Euripides hätte folgen wollen, so würde uns der Literator vollends etwas zu lachen gemacht haben. Er hätte es sodann für seine Schuldigkeit geachtet, alle die kleinen Fragmente, die uns von dem Kresphontes übrig sind, zu nutzen, und seinem Werke getreulich einzuflechten.[1] Wo er also geglaubt hätte, daß sie sich hinpaßten, hätte er sie als Pfähle aufgerichtet, nach welchen sich der Weg seines Dialogs richten und schlingen müssen. Welcher pedantische Zwang! Und wozu? Sind es nicht diese Sittensprüche, womit man seine Lücken füllt, so sind es andere.

Dem ungeachtet möchten sich wiederum Stellen finden, wo man wünschen dürfte, daß sich der Literator weniger vergessen hätte. Z. E. Nachdem die Erkennung vorgegangen und Merope einsieht, in welcher Gefahr sie zweimal gewesen sey, ihren eigenen Sohn umzubringen, so läßt er die Ismene voller Erstaunen ausrufen: „Welche wunderbare Begebenheit, wunderbarer, als „sie jemals auf einer Bühne erdichtet worden!“

Con così strani avvenimenti uom forse
Non vide mai favoleggiar le scene.

Maffei hat sich nicht erinnert, daß die Geschichte seines Stücks in eine Zeit fällt, da noch an kein Theater gedacht war; in die Zeit vor dem Homer, dessen Gedichte den ersten Samen des Drama ausstreuten. Ich würde diese Unachtsamkeit Niemanden als ihm aufmutzen, der sich in der Vorrede entschuldigen zu müssen glaubte, daß er den Namen Messene zu einer Zeit brauche, da ohne Zweifel noch keine Städt dieses Namens gewesen, weil Homer keiner erwähne. Ein Dichter kann es mit solchen Kleinigkeiten halten wie er will; nur verlangt man, daß er sich immer

[1] Non essendo dunque stato mio pensiero di seguir la Tragedia d'Euripide, non ho cercato per consequenza di porre nella mia que' sentimenti di essa, che son rimasti qua, e là; avendone tradotti cinque versi Cicerone, e recati tre passi Plutarco, e due versi Gellio, e alcuni trovandosene ancora, se la memoria non m'inganna, presso Stobeo.

gleich bleibt, und daß er sich nicht einmal über etwas Bedenken macht, worüber er ein andermal kühnlich weggeht; wenn man nicht glauben soll, daß er den Anstoß vielmehr aus Unwissenheit nicht gesehen, als nicht sehen wollen. Ueberhaupt würden mir die angeführten Zeilen nicht gefallen, wenn sie auch keinen Anachronismus enthielten. Der tragische Dichter sollte alles vermeiden, was die Zuschauer an ihre Illusion erinnern kann: denn sobald sie daran erinnert sind, so ist sie weg. Hier scheint es zwar, als ob Maffei die Illusion eher noch bestärken wollen, indem er das Theater ausdrücklich außer dem Theater annehmen läßt; doch die bloßen Worte Bühne und erdichten sind der Sache schon nachtheilig, und bringen uns geraden Wegs dahin, wovon sie uns abbringen sollen. Dem komischen Dichter ist es eher erlaubt, auf diese Weise seiner Vorstellung Vorstellungen entgegen zu setzen; denn unser Lachen zu erregen, braucht es des Grades der Täuschung nicht, den unser Mitleiden erfordert.

Ich habe schon gesagt, wie hart de la Lindelle dem Maffei mitspielt. Nach seinem Urtheile hat Maffei sich mit dem begnügt, was ihm sein Stoff von selbst anbot, ohne die geringste Kunst

geht mit ihm so blind als treulos zu Werke. Er schämt sich nicht offenbare Lügen zu sagen, augenscheinliche Verfälschungen zu begehen, um nur ein recht hämisches Gelächter aufschlagen zu können. Unter drei Streichen, die er thut, geht immer einer in die Luft, und von den andern zweien, die seinen Gegner streifen oder treffen, trifft einer unfehlbar den zugleich mit, dem seine Klopffechterei Platz machen soll, Voltairen selbst. Voltaire scheint dieses auch zum Theil gefühlt zu haben und ist daher nicht saumselig in der Antwort an Lindellen, den Maffei in allen den Stücken zu vertheidigen, in welchen er sich zugleich mit vertheidigen zu müssen glaubt. Dieser ganzen Correspondenz mit sich selbst, dünkt mich, fehlt das interessanteste Stück: die Antwort des Maffei. Wenn uns doch auch diese der Herr von Voltaire hätte mittheilen wollen. Oder war sie etwa so nicht, wie er sie durch seine Schmeichelei zu erschleichen hoffte? Nahm sich Maffei etwa die Freiheit, ihm hinwiederum die Eigenthümlichkeiten des französischen Geschmacks ins Licht zu stellen? ihm zu zeigen, warum die französische Merope eben so wenig in Italien als die italienische in Frankreich gefallen könne? —

Dreiundvierzigstes Stück.

Den 25. September 1767.

So etwas läßt sich vermuthen. Doch ich will lieber beweisen, was ich selbst gesagt habe, als vermuthen, was andere gesagt haben könnten.

Lindern vors erste, ließe sich der Tadel des Lindelle fast in allen Puncten. Wenn Maffei gefehlt hat, so hat er doch nicht immer so plump gefehlt, als uns Lindelle will glauben machen. Er sagt z. E., Aegisth, wenn ihn Merope nunmehr erstechen wolle, rufe aus: O mein alter Vater! und die Königin werde durch dieses Wort, alter Vater, so gerührt, daß sie von ihrem Vorsatze ablasse und auf die Vermuthung komme, Aegisth könne wohl ihr Sohn seyn. Ist das nicht, setzt er höhnisch hinzu, eine sehr gegründete Vermuthung? Denn freilich ist es ganz etwas sonderbares, daß ein junger Mensch einen alten Vater hat! „Maffei, fährt er fort, hat mit diesem Fehler, diesem Mangel

„von Kunst und Genie, einen andern Fehler verbessern wollen,
„den er in der erstern Ausgabe seines Stückes begangen hatte.
„Aegisth rief da: Ach, Polydor, mein Vater! Und dieser Polydor
„war eben der Mann, dem Merope ihren Sohn anvertraut hatte.
„Bei dem Namen Polydor hätte die Königin gar nicht mehr
„zweifeln müssen, daß Aegisth ihr Sohn sey; und das Stück
„wäre aus gewesen. Nun ist dieser Fehler zwar weggeschafft;
„aber seine Stelle hat ein noch weit gröberer eingenommen." Es
ist wahr, in der ersten Ausgabe nennt Aegisth den Polydor seinen
Vater; aber in den nachherigen Ausgaben ist von keinem Vater
mehr die Rede. Die Königin stutzt bei dem Namen Polydor,
der den Aegisth gewarnt habe, ja keinen Fuß in das Messenische
Gebiet zu setzen. Sie giebt auch ihr Vorhaben darum nicht auf;
sie fordert bloß nähere Erklärung und ehe sie diese erhalten kann,
kommt der König dazu. Der König läßt den Aegisth wieder los
binden, und da er die That, weßwegen Aegisth eingebracht worden, billigt und rühmt, und sie als eine wahre Heldenthat zu
belohnen verspricht: so muß wohl Merope in ihren ersten Verdacht wieder zurückfallen. Kann der ihr Sohn seyn, den Po-

aß Merope ohne alle Widerrede das für wahrscheinlicher halten
uß, was der Tyrann von ihm glaubt, da sie weiß, daß er
rem Sohne so lange, so eifrig nachgestellt, als das, was sie
us der bloßen Uebereinstimmung eines Namens schließen könnte.
reilich, wenn sie wüßte, daß sich die Meinung des Tyrannen,
egisth sey der Mörder ihres Sohnes, auf weiter nichts als ihre
gene Vermuthung gründe: so wäre es etwas anders. Aber
ieses weiß sie nicht; vielmehr hat sie allen Grund zu glauben,
aß er seiner Sache werde gewiß seyn. — Es versteht sich, daß
h das, was man zur Noth entschuldigen kann, darum nicht
r schön ausgebe; der Poet hätte unstreitig seine Anlage viel
iner machen können. Sondern ich will nur sagen, daß auch
, wie er sie gemacht hat, Merope noch immer nicht ohne zu-
ichenden Grund handelt: und daß es gar wohl möglich und
ahrscheinlich ist, daß Merope in ihrem Vorsatze der Rache ver-
rren, und bei der ersten Gelegenheit einen neuen Versuch, sie
 vollziehen, wagen können. Worüber ich mich also beleidigt
den möchte, wäre nicht dieses, daß sie zum zweitenmale ihren
ohn als den Mörder ihres Sohnes zu ermorden kommt; son-
rn dieses, daß sie zum zweitenmale durch einen glücklichen un-
fähren Zufall daran verhindert wird. Ich würde es dem Dichter
rzeihen, wenn er Meropen auch nicht eigentlich nach den Gründen
r größern Wahrscheinlichkeit sich bestimmen ließe; denn die
idenschaft, in der sie ist, könnte auch den Gründen der schwä-
ern das Uebergewicht ertheilen. Aber das kann ich ihm nicht
rzeihen, daß er sich so viel Freiheit mit dem Zufalle nimmt,
nd mit dem Wunderbaren desselben so verschwenderisch ist, als
it den gemeinsten ordentlichsten Begebenheiten. Daß der Zufall
inmal der Mutter einen so frommen Dienst erweiset, das kann
yn; wir wollen es um so viel lieber glauben, je mehr uns die
eberraschung gefällt. Aber daß er zum zweitenmale die näm-
che Uebereilung, auf die nämliche Weise, verhindern werde,
s sieht dem Zufalle nicht ähnlich; eben dieselbe Ueberraschung
iederholt, hört auf Ueberraschung zu seyn; ihre Einförmigkeit
leidigt und wir ärgern uns über den Dichter, der zwar eben
abenteuerlich, aber nicht eben so mannichfaltig zu seyn weiß,
s der Zufall.

Von den augenscheinlichen und vorsetzlichen Verfälschungen des Lindelle will ich nur zwei anführen. — „Der vierte Act, „sagt er, fängt mit einer kalten und unnöthigen Scene zwischen „dem Tyrannen und der Vertrauten der Merope an; hierauf „begegnet diese Vertraute, ich weiß selbst nicht wie, dem jungen „Aegisth, und beredet ihn, sich in dem Vorhause zur Ruhe zu „begeben, damit, wenn er eingeschlafen wäre, ihn die Königin „mit aller Gemächlichkeit umbringen könne. Er schläft auch „wirklich ein, so wie er es versprochen hat. O schön! und die „Königin kommt zum zweitenmale mit einer Axt in der Hand, „um den jungen Menschen umzubringen, der ausdrücklich deß- „wegen schläft. Diese nämliche Situation, zweimal wiederholt, „verräth die äußerste Unfruchtbarkeit; und dieser Schlaf des „jungen Menschen ist so lächerlich, daß in der Welt nichts lächer- „licher seyn kann." Aber ist es denn auch wahr, daß ihn die Vertraute zu diesem Schlafe beredet? Das lügt Lindelle. [1] Aegisth trifft die Vertraute an, und bittet sie, ihm doch die Ursache zu entdecken, warum die Königin so ergrimmt auf ihn sey. Die Vertraute antwortet, sie wolle ihm gern alles sagen; aber ein wichtiges Geschäft rufe sie jetzt wo anders hin; er solle einen Augenblick hier verziehen; sie wolle gleich wieder bei ihm seyn. Allerdings hat die Vertraute die Absicht, ihn der Königin in die Hände zu liefern; sie beredet ihn zu bleiben, aber nicht zu schla- fen; und Aegisth, welcher, seinem Versprechen nach, bleibt, schläft, nicht seinem Versprechen nach, sondern schläft, weil er müde ist, weil es Nacht ist, weil er nicht sieht, wo er die Nacht

[1] Und der Herr von Voltaire gleichfalls. Denn nicht allein Lindelle sagt: ensuite cette suivante rencontre le jeune Egiste, je ne sais comment, et lui persuade de se reposer dans le vestibule, afin que, quand il sera endormi, la reine puisse le tuer tout à son aise, sondern auch der Herr von Voltaire selbst: la confidente de Mérope engage le jeune Egiste à dormir sur la scène, afin de donner le tems à la reine de venir l'y assassiner. Was aus dieser Ueberein- stimmung zu schließen ist, brauche ich nicht erst zu sagen. Selten stimmt ein Lügner mit sich selbst überein; und wenn zwei Lügner mit einander übereinstimmen, so ist es gewiß abgeredete Karte.

ist werde zubringen können als hier. [1] — Die zweite Lüge des
ibelle ist von eben dem Schlage. „Merope, sagt er, nachdem
e der alte Polydor an der Ermordung ihres Sohnes verhin-
rt, fragt ihn, was für eine Belohnung er dafür verlange,
nd der alte Narr bittet sie, ihn zu verjüngen.“ Bittet sie,
zu verjüngen? „Die Belohnung meines Dienstes, antwortet
Alte, ist dieser Dienst selbst, ist dieses, daß ich dich vergnügt
e. Was könntest du mir auch geben? Ich brauche nichts, ich
lange nichts. Eines möchte ich mir wünschen, aber das steht
der in deiner, noch in irgend eines Sterblichen Gewalt, mir
gewähren daß mir die Last meiner Jahre, unter welcher ich
iege, erleichtert würde; u. s. w.“ [2] Heißt das: erleichtere Du
r diese Last? gieb Du mir Stärke und Jugend wieder? Ich
l gar nicht sagen, daß eine solche Klage über die Ungemächlich-
en des Alters hier an dem schicklichsten Orte stehe, ob sie schon
llkommen in dem Charakter des Polydors ist. Aber ist denn
e Unschicklichkeit Wahnwitz? Und mußten nicht Polydor und
r Dichter im eigentlichsten Verstande wahnwitzig seyn, wenn
ier jenem die Bitte wirklich in den Mund legte, die Lindelle
en anlügt. — Anlügt! Lügen! Verdienen solche Kleinigkeiten
hl so harte Worte? — Kleinigkeiten? Was dem Lindelle wichtig
ug war, darum zu lügen, soll das einem dritten nicht wichtig
ug seyn, ihm zu sagen, daß er gelogen hat? —

[1] Atto IV. Sc. 2.

EGI. Mà di tanto furor: di tanto affanno
Qual' ebbe mai cagion? — —
ISM. Il tutto
Scoprirti io non ricuso: mà egli è d'uopo
Che qui t'arresti per brev' ora: urgente
Cura or mi chiama altrove.
EGI. Io volontieri
T'attendo quanto vuoi. ISM. Mà non partire
E non far sì, ch' io quà ritorni indarno.
EGI. Mia fè dò in pegno; e dove gir dovrei? —

[2] Atto IV. Sc. 7.

MER. Ma quale, ô mio fedel, qual potrò io
Darti già mai mercè, che i merti agguagli?

Vierundvierzigstes Stück.

Den 29. September 1767.

Ich komme auf den Tadel des Lindelle, welcher den Voltaire so gut als den Maffei trifft, dem er doch nur allein zugedacht war.

Ich übergehe die beiden Punkte, bei welchen es Voltaire selbst fühlte, daß der Wurf auf ihn zurückpralle. — Lindelle hatte gesagt, daß es sehr schwache und unedle Merkmale wären, aus welchen Merope bei dem Maffei schließe, daß Aegisth der Mörder ihres Sohnes sey. Voltaire antwortet: „Ich kann es „Ihnen nicht bergen, ich finde, daß Maffei es viel künstlicher „angelegt hat, als ich, Meropen glauben zu machen, daß ihr „Sohn der Mörder ihres Sohnes sey. Er konnte sich eines „Ringes dazu bedienen, und das durfte ich nicht, denn seit dem „königlichen Ringe, über den Boileau in seinen Satyren spottet, „würde das auf unserm Theater sehr klein scheinen.“ Aber mußte denn Voltaire eben eine alte Rüstung anstatt des Ringes wählen? Als Narbas das Kind mit sich nahm, was bewog ihn denn

nach funfzehn Jahren sogleich wieder erkannten? Wenn das ist: so mußte sie der Alte freilich mitnehmen, und der Hr. von Voltaire hat Ursache, ihm verbunden zu seyn, daß er unter den blutigen Verwirrungen, bei welchen ein anderer nur an das Kind gedacht hätte, auch zugleich an ein so nützliches Möbel dachte. Wenn Aegisth schon das Reich seines Vaters verlor, so mußte er doch nicht auch die Rüstung seines Vaters verlieren, in der er jenes wieder erobern konnte. — Zweitens hatte sich Lindelle über den Polyphont des Maffei aufgehalten, der die Merope mit aller Gewalt heirathen will. Als ob der Voltairische das nicht auch wollte! Voltaire antwortet ihm daher: „Weder „Maffei, noch ich, haben die Ursachen dringend genug gemacht, „warum Polyphont durchaus Meropen zu seiner Gemahlin ver„langt. Das ist vielleicht ein Fehler des Stoffes; aber ich be„kenne Ihnen, daß ich einen solchen Fehler für sehr gering halte, „wenn das Interesse, welches er hervorbringt, beträchtlich ist." Nein, der Fehler liegt nicht in dem Stoffe. Denn in diesem Umstande eben hat Maffei den Stoff verändert. Was brauchte Voltaire diese Veränderung anzunehmen, wenn er seinen Vortheil nicht dabei sahe? —

Der Puncte sind mehrere, bei welchen Voltaire eine ähnliche Rücksicht auf sich selbst hätte nehmen können; aber welcher Vater sieht alle Fehler seines Kindes? Der Fremde, dem sie in die Augen fallen, braucht darum gar nicht scharfsichtiger zu seyn, als der Vater; genug, daß er nicht der Vater ist. Gesetzt also, ich wäre dieser Fremde!

Lindelle wirft dem Maffei vor, daß er seine Scenen oft nicht verbinde, daß er das Theater oft leer lasse, daß seine Personen oft ohne Ursache aufträten und abgingen; alles wesentliche Fehler, die man heut zu Tage auch dem armseligsten Poeten nicht mehr verzeihe. — Wesentliche Fehler dieses? Doch das ist die Sprache der französischen Kunstrichter überhaupt; die muß ich ihm schon lassen, wenn ich nicht ganz von vorne mit ihm anfangen will. So wesentlich oder unwesentlich sie aber auch seyn mögen; wollen wir es Lindellen auf sein Wort glauben, daß sie bei den Dichtern seines Volks so selten sind? Es ist wahr, sie sind es, die sich der größten Regelmäßigkeit rühmen; aber sie

sind es auch, die entweder diesen Regeln eine solche Ausdehnung geben, daß es sich kaum mehr der Mühe verlohnt, sie als Regeln vorzutragen, oder sie auf eine solche linke und gezwungene Art beobachten, daß es weit mehr beleidigt, sie so beobachtet zu sehen, als gar nicht.[1] Besonders ist Voltaire ein Meister, sich die Fesseln der Kunst so leicht, so weit zu machen, daß er alle Freiheit behält, sich zu bewegen wie er will; und doch bewegt er sich oft so plump und schwer, und macht so ängstliche Verdrehungen, daß man meinen sollte, jedes Glied von ihm sey an einen besondern Klotz geschmiedet. Es kostet mir Ueberwindung, ein Werk des Genies aus diesem Gesichtspuncte zu betrachten; doch da es bei der gemeinen Klasse von Kunstrichtern noch so sehr Mode ist, es fast aus keinem andern als aus diesem zu

[1] Dieses war zum Theil schon das Urtheil unsers Schlegels. „Die „Wahrheit zu gestehen, sagt er in seinen Gedanken zur Aufnahme des „dänischen Theaters, „beobachten die Engländer, die sich keiner Einheit „des Orts rühmen, dieselbe großentheils viel besser als die Franzosen, „die sich damit viel wissen, daß sie die Regeln des Aristoteles so genau „beobachten. Darauf kommt gerade am allerwenigsten an, daß das Ge-

trachten; da es der ist, aus welchem die Bewunderer des
anzösischen Theaters das lauteste Geschrei erheben, so will
h doch erst genauer hinsehen, ehe ich in ihr Geschrei mit ein-
imme.

1. Die Scene ist zu Messene, in dem Palaste der Merope.
as ist gleich Anfangs die strenge Einheit des Ortes nicht,
elche, nach den Grundsätzen und Beispielen der Alten, ein
edelin verlangen zu können glaubte. Die Scene muß kein
nzer Palast, sondern nur ein Theil des Palastes seyn, wie
n das Auge aus einem und ebendemselben Standorte zu über-
hen fähig ist. Ob sie ein ganzer Palast oder eine ganze Stadt,
er eine ganze Provinz ist, das macht im Grunde einerlei Un-
reimtheit. Doch schon Corneille gab diesem Gesetze, von dem
h ohnedem kein ausdrückliches Gebot bei den Alten findet, die
eitere Ausdehnung, und wollte, daß eine einzige Stadt zur
nheit des Ortes hinreichend sey. Wenn er seine besten Stücke
n dieser Seite rechtfertigen wollte, so mußte er wohl so nach-
bend seyn. Was Corneillen aber erlaubt war, das muß Vol-
ren Recht seyn. Ich sage also nichts dagegen, daß eigentlich
Scene bald in dem Zimmer der Königin, bald in dem oder
em Saale, bald in dem Vorhofe, bald nach dieser bald nach
er andern Aussicht, muß gedacht werden. Nur hätte er bei
sen Abwechslungen auch die Vorsicht brauchen sollen, die Cor-
lle dabei empfahl: sie müssen nicht in dem nämlichen Acte,
wenigsten in der nämlichen Scene angebracht werden. Der
t, welcher zu Anfang des Acts ist, muß durch diesen Act ganz
dern; und ihn vollends in eben derselben Scene abändern,
r auch nur erweitern oder verengern, ist die äußerste Unge-
mtheit von der Welt. — Der dritte Act der Merope mag
f einem freien Platz, unter einem Säulengang oder in einem
al spielen, in dessen Vertiefung das Grabmal des Kresphontes
sehen, an welchem die Königin den Aegisth mit eigener Hand
richten will; was kann man sich armseliger vorstellen, als
ß, mitten in der vierten Scene, Eurikles, der den Aegisth
gführt, diese Vertiefung hinter sich zuschließen muß? Wie schließt
sie zu? Fällt ein Vorhang hinter ihm nieder? Wenn jemals
f einen Vorhang das, was Hedelin von dergleichen Vorhängen

in den Tempel, um einen todten
sehen zu können. Durch welches
blick dieses Wunders wohl werth?
dieses Tempels eröffnen sich auf e
mal mit dem ganzen Volke heran
die Einsicht in denselben. Ich ver
verwittweten Königlichen Majestät
den Saal stieß, und mit ihm Com
höchstdieselben jederzeit trocknes Fu
gelangen konnten. Nur sollten w
herauskommen, sondern auch here
Aegisth, der am Ende der vierten
den kürzesten Weg nehmen muß,
seine That schon vollbracht haben

Fünfundvierzig

Den 2. Octob

2. Nicht weniger bequem hat
mit der Einheit der Zeit gemacht.
das, was er in seiner Merope vor
geschehen; und sage, wie viel Un

ine physikalische Hindernisse, warum alle die Begebenheiten in
chem Zeitraume nicht hätten geschehen können; aber desto mehr
ralische. Es ist freilich nicht unmöglich, daß man innerhalb
ölf Stunden um ein Frauenzimmer anhalten und mit ihr ge=
ut seyn kann, besonders wenn man es mit Gewalt vor den
riester schleppen darf. Aber wenn es geschieht, verlangt man
cht eine so gewaltsame Beschleunigung durch die allertriftigsten
d dringendsten Ursachen gerechtfertigt zu wissen? Findet sich
gegen auch kein Schatten von solchen Ursachen, wodurch soll
s, was bloß physikalischer Weise möglich ist, denn wahrschein=
h werden? Der Staat will sich einen König wählen; Polyphont
d der abwesende Aegisth können allein dabei in Betrachtung
mmen; um die Ansprüche des Aegisth zu vereiteln, will Poly=
ont die Mutter desselben heirathen; an eben demselben Tage,
die Wahl geschehen soll, macht er ihr den Antrag; sie weist
n ab; die Wahl geht vor sich und fällt für ihn aus; Poly=
ont ist also König, und man sollte glauben, Aegisth möge
nmehr erscheinen, wann er wolle, der neuerwählte König könne
fürs erste mit ihm ansehen. Nichts weniger, er besteht auf
r Heirath, und besteht darauf, daß sie noch desselben Tages
llzogen werden soll; eben des Tages, an dem er Meropen
n erstenmale seine Hand angetragen; eben des Tages, da
ı das Volk zum Könige ausgerufen. Ein so alter Soldat
d ein so hitziger Freier! Aber seine Freierei ist nichts als Po=
k. Desto schlimmer, diejenige, die er in sein Interesse ver=
ckeln will, so zu mißhandeln! Merope hat ihm ihre Hand
weigert, als er noch nicht König war, als sie glauben mußte,
ß ihm ihre Hand vornehmlich auf den Thron verhelfen sollte;
er nun ist er König, und ist es geworden ohne sich auf den
tel ihres Gemahls zu gründen; er wiederhole seinen Antrag,
d vielleicht giebt sie es näher; er lasse ihr Zeit, den Abstand
vergessen, der sich ehedem zwischen ihnen befand, sich zu ge=
hnen, ihn als ihres gleichen zu betrachten, und vielleicht ist
r kurze Zeit dazu nöthig. Wenn er sie nicht gewinnen kann,
s hilft es ihn, sie zu zwingen? Wird es ihren Anhängern
bekannt bleiben, daß sie gezwungen worden? Werden sie ihn
ht auch darum hassen zu müssen glauben? Werden sie nicht

auch darum dem Aegisth, sobald er sich zeigt, beizutreten, und in seiner Sache zugleich die Sache seiner Mutter zu betreiben, sich für verbunden achten? Vergebens, daß das Schicksal dem Tyrannen, der ganzer funfzehn Jahre sonst so bedächtlich zu Werke gegangen, diesen Aegisth nun selbst in die Hände liefert, und ihm dadurch ein Mittel, den Thrön ohne alle Ansprüche zu besitzen, anbietet, das weit kürzer, weit unfehlbarer ist, als die Verbindung mit seiner Mutter: es soll und muß geheirathet seyn, und noch heute, und noch diesen Abend; der neue König will bei der alten Königin noch diese Nacht schlafen, oder es geht nicht gut. Kann man sich etwas komischeres denken? In der Vorstellung, meine ich; denn daß es einem Menschen, der nur einen Funken von Verstand hat, einkommen könne, wirklich so zu handeln, widerlegt sich von selbst. Was hilft es nun also dem Dichter, daß die besonderen Handlungen eines jeden Acts zu ihrer wirklichen Ereignung ungefähr nicht viel mehr Zeit brauchen würden, als auf die Vorstellung dieses Acts geht, und daß diese Zeit mit der, welche auf die Zwischenacte gerechnet werden muß, noch lange keinen völligen Umlauf der Sonne erfordert; hat er darum die Einheit der Zeit beobachtet? Die Worte dieser Regel hat er erfüllt, aber nicht ihren Geist. Denn was er an Einem Tag thun läßt, kann zwar an Einem Tage gethan werden, aber kein vernünftiger Mensch wird es an Einem Tage thun. Es ist an der physischen Einheit der Zeit nicht genug; es muß auch die moralische dazu kommen, deren Verletzung allen und jeden empfindlich ist, anstatt daß die Verletzung der erstern, ob sie gleich meistens eine Unmöglichkeit involvirt, dennoch nicht immer so allgemein anstößig ist, weil diese Unmöglichkeit vielen unbekannt bleiben kann. Wenn z. E. in einem Stücke von einem Orte zum andern gereist wird, und diese Reise allein mehr als einen ganzen Tag erfordert, so ist der Fehler nur denen merklich, welche den Abstand des einen Orts von dem andern wissen. Nun aber wissen nicht alle Menschen die geographischen Distanzen; aber alle Menschen können es an sich selbst merken, zu welchen Handlungen man sich Einen Tag, und zu welchen man sich mehrere nehmen sollte. Welcher Dichter also die physische Einheit der Zeit nicht anders als durch Verletzung der moralischen

zu beobachten versteht, und sich kein Bedenken macht, diese jener aufzuopfern, der versteht sich sehr schlecht auf seinen Vortheil, und opfert das Wesentlichere dem Zufälligen auf. — Maffei nimmt doch wenigstens noch eine Nacht zu Hülfe; und die Vermählung, die Polyphont der Merope heute andeutet, wird erst den Morgen darauf vollzogen. Auch ist es bei ihm nicht der Tag, an welchem Polyphont den Thron besteigt; die Begebenheiten pressen sich folglich weniger; sie eilen, aber sie übereilen sich nicht. Voltairens Polyphont ist ein Ephemeron von einem König, der schon darum den zweiten Tag nicht zu regieren verdient, weil er den ersten seine Sache so gar albern und dumm anfängt.

3. Maffei, sagt Lindelle, verbinde öfters die Scenen nicht, und das Theater bleibe leer; ein Fehler, den man heut zu Tage auch den geringsten Poeten nicht verzeihe. „Die Verbindung der „Scenen, sagt Corneille, ist eine große Zierde eines Gedichts, „und nichts kann uns von der Stetigkeit der Handlung besser „versichern, als die Stetigkeit der Vorstellung. Sie ist aber „doch nur eine Zierde und keine Regel; denn die Alten haben „sich ihr nicht immer unterworfen u. s. w." Wie? ist die Tragödie bei den Franzosen seit ihrem großen Corneille so viel vollkommener geworden, daß das, was dieser bloß für eine mangelnde Zierde hielt, nunmehr ein unverzeihlicher Fehler ist? Oder haben die Franzosen seit ihm das Wesentliche der Tragödie noch mehr verkennen gelernt, daß sie auf Dinge einen so großen Werth legen, die im Grunde keinen haben? Bis uns diese Frage entschieden ist, mag Corneille immer wenigstens eben so glaubwürdig seyn als Lindelle; und was, nach jenem, also eben noch kein ausgemachter Fehler bei dem Maffei ist, mag gegen den minder streitigen des Voltaire aufgehen, nach welchem er das Theater öfters länger voll läßt, als es bleiben sollte. Wenn z. B. in dem ersten Acte Polyphont zu der Königin kommt, und die Königin mit der dritten Scene abgeht, mit was für Recht kann Polyphont in dem Zimmer der Königin verweilen? Ist dieses Zimmer der Ort, wo er sich gegen seinen Vertrauten so frei herauslassen sollte? Das Bedürfniß des Dichters verräth sich in der vierten Scene gar zu deutlich, in der wir zwar Dinge

erfahren, die wir nothwendig wissen müssen, nur daß wir sie an einem Orte erfahren, wo wir es nimmermehr erwartet hätten.

4. Maffei motivirt das Auftreten und Abgehen seiner Personen oft gar nicht: — und Voltaire motivirt es eben so oft falsch, welches wohl noch schlimmer ist. Es ist nicht genug, daß eine Person sagt, warum sie kommt, man muß auch aus der Verbindung einsehen, daß sie darum kommen müssen. Es ist nicht genug, daß sie sagt, warum sie abgeht, man muß auch in dem Folgenden sehen, daß sie wirklich darum abgegangen ist. Denn sonst ist das, was ihr der Dichter desfalls in den Mund legt, ein bloßer Vorwand und keine Ursache. Wenn z. E. Euriklés in der dritten Scene des zweiten Acts abgeht, um, wie er sagt, die Freunde der Königin zu versammeln; so müßte man von diesen Freunden und von dieser ihrer Versammlung auch hernach etwas hören. Da wir aber nichts davon zu hören bekommen, so ist sein Vorgeben ein schülerhaftes Peto veniam exeundi, mit der ersten besten Lüge, die dem Knaben einfällt. Er geht nicht ab, um das zu thun, was er sagt, sondern um, ein paar Zeilen darauf, mit einer Nachricht wiederkommen zu können, die der Poet durch keinen andern ertheilen zu lassen wußte. Noch ungeschickter geht Voltaire mit dem Schlusse ganzer Acte zu Werke. Am Ende des dritten sagt Polyphont zu Meropen, daß der Altar ihrer erwarte, daß zu ihrer feierlichen Verbindung schon alles bereit sey; und so geht er mit einem Venez, Madame ab. Madame aber folgt ihm nicht, sondern geht mit einer Exclamation zu einer andern Couliße hinein, worauf Polyphont den vierten Act wieder anfängt, und nicht etwa seinen Unwillen äußert, daß ihm die Königin nicht in den Tempel gefolgt ist (denn er irrte sich, es hat mit der Trauung noch Zeit), sondern wiederum mit seinem Erox Dinge plaudert, über die er nicht hier, über die er zu Hause in seinem Gemache mit ihm hätte schwatzen sollen. Nun schließt auch der vierte Act, und schließt vollkommen wie der dritte. Polyphont citirt die Königin nochmals nach dem Tempel, Merope selbst schreit:

Courrons tous vers le temple où m'attend mon outrage;

und zu den Opferpriestern, die sie dahin abholen sollen, sagt sie:

Vous venez à l'autel entraîner la victime.

Folglich werden sie doch gewiß zu Anfang des fünften Acts in dem Tempel seyn, wo sie nicht schon gar wieder zurück sind? Keines von beiden; gut Ding will Weile haben; Polyphont hat noch etwas vergessen und kommt noch einmal wieder, und schickt auch die Königin noch einmal wieder. Vortrefflich! Zwischen dem dritten und vierten, und zwischen dem vierten und fünften Acte geschieht demnach nicht allein das nicht, was geschehen sollte, sondern es geschieht auch, platter Dings, gar nichts, und der dritte und vierte Act schließen bloß, damit der vierte und fünfte wieder anfangen können.

Sechsundvierzigstes Stück.

Den 6. October 1767.

Ein anderes ist, sich mit den Regeln abfinden, ein anderes, sie wirklich beobachten. Jenes thun die Franzosen; dieses scheinen nur die Alten verstanden zu haben.

Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene nothwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mußten, und diese Menge immer die nämliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermaßen der bloßen Neugierde wegen zu thun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und eben denselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und eben denselben Tag einschränken. Dieser Einschränkung unterwarfen sie sich denn auch bona fide; aber mit einer Biegsamkeit, mit einem Verstande, daß sie unter neunmalen, siebenmal weit mehr dabei gewannen als verloren. Denn sie ließen sich diesen Zwang einen Anlaß seyn, die Handlung selbst so zu simplificiren, alles Ueberflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie, auf ihre wesentlichsten Bestandtheile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward,

welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Orts verlangte.

Die Franzosen hingegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Geschmack fanden, die durch die wilden Intriguen der spanischen Stücke schon verwöhnt waren, ehe sie die griechische Simplicität kennen lernten, betrachteten die Einheiten der Zeit und des Orts nichts als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse, welche sie auch ihren reichern und verwickeltern Handlungen in eben der Strenge anpassen müßten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern könnte, dem sie doch gänzlich entsagt hatten. Da sie aber fanden, wie schwer, ja wie unmöglich öfters dieses sey, so trafen sie mit den tyrannischen Regeln, welchen sie ihren völligen Gehorsam aufzukündigen nicht Muth genug hatten, ein Abkommen. Anstatt eines einzigen Ortes führten sie einen unbestimmten Ort ein, unter dem man sich bald den, bald jenen, einbilden könne; genug, wenn diese Orte zusammen nur nicht gar zu weit aus einander lägen, und keiner eine besondere Verzierung bedürfe, sondern die nämliche Verzierung ungefähr dem einen so gut als dem andern zukommen könne. Anstatt der Einheit des Tages schoben sie die Einheit der Dauer unter; und eine gewisse Zeit, in der man von keinem Aufgehen und Untergehen der Sonne hörte, in der Niemand zu Bette ging, wenigstens nicht öfter als einmal zu Bette ging, mochte sich doch sonst noch so viel und mancherlei darin ereignen, ließen sie für Einen Tag gelten.

Niemand würde ihnen dieses verdacht haben; denn unstreitig lassen sich auch so noch vortreffliche Stücke machen; und das Sprichwort sagt: bohre das Bret, wo es am dünnsten ist. — Aber ich muß meinen Nachbar nur auch da bohren lassen. Ich muß ihm nicht immer nur die dickste Kante, den astigsten Theil des Bretes zeigen und schreien: Da bohre mir durch! da pflege ich durchzubohren! — Gleichwohl schreien die französischen Kunstrichter alle so; besonders wenn sie auf die dramatischen Stücke der Engländer kommen. Was für ein Aufhebens machen sie von der Regelmäßigkeit, die sie sich so unendlich erleichtert

m! — Doch mir eckelt, mich bei diesen Elementen länger auf=
lten.

Möchten meinetwegen Voltairens und Maffeis Merope acht
e dauern, und an sieben Orten in Griechenland spielen!
hten sie aber auch nur die Schönheiten haben, die mich diese
nterien vergessen machen!

Die strengste Regelmäßigkeit kann den kleinsten Fehler in
Charakteren nicht aufwiegen. Wie abgeschmackt Polyphont
dem Maffei öfters spricht und handelt, ist Lindellen nicht
angen. Er hat Recht, über die heillosen Maximen zu spotten,
Maffei seinem Tyrannen in den Mund legt. Die Edelsten
Besten des Staats aus dem Wege zu räumen; das Volk
lle die Wollüste zu versenken, die es entkräften und weibisch
en können; die größten Verbrechen, unter dem Scheine des
eids und der Gnade ungestraft zu lassen u. s. w.: wenn es
Tyrannen giebt, der diesen unsinnigen Weg zu regieren
hlägt, wird er sich dessen auch rühmen? So schildert man
Tyrannen in einer Schulübung; aber so hat noch keiner von
selbst gesprochen. [1] — Es ist wahr, so gar frostig und wahn=

[1] Atto III. Sc. 2.

— — — Quando
Saran da poi sopiti alquanto, e queti
Gli animi, l'arte del regnar mi giovi.
Per mute oblique vie n'andranno a Stige
L'alme piu audaci, e generose. A i vizi
Per cui vigor si abbatte, ardir si toglie
Il freno allargherò. Lunga clemenza
Con pompa di pietà farò, che splenda
Su i delinquenti; a i gran delitti invito,
Onde restino i buoni esposti, e paghi
Renda gl' iniqui la licenza; ed onde
Poi fra se distruggendosi, in crudeli
Gare private il lor furor si stempri.
Udrai sovente risonar gli editti,
E raddopiar le leggi, che al sovrano
Giovan servate, e transgredite. Udrai
Correr minaccia ognor di guerra esterna;

macht sie nie. Noch weniger
machen, da er sich zu neuen Ve

Eh bien, encore ce crime

Wie unbesonnen und in den
handelt, habe ich schon berührt.
sieht einem eben so verschlagenen
ihn uns der Dichter von Anfang
Aegisth hätte bei dem Opfer gera
soll er da? Ihm Gehorsam schwö
Unter dem Geschrei seiner verzwei
unfehlbar geschehen, was er zuv
für seine Person alles von den
verlangt nur sein Schwert wieder
ihnen mit eins zu entscheiden; un
er sich an dem Altare, wo das e
Hand fällt, ein Schwert werden
Polyphont des Maffei ist von die
dieser kennt den Aegisth nicht, un

Ond' io n'andrò su l'atter
Sempre crescendo i pesi,
Milizie indrodurrò. — —

Warum hätte Aegisth sich ihm also bei dem Altare nicht nähern dürfen? Niemand gab auf seine Bewegungen Acht; der Streich war geschehen und er zu dem zweiten schon bereit, ehe es noch einem Menschen einkommen konnte, den ersten zu rächen.

„Merope, sagt Lindelle, wenn sie bei dem Maffei erfährt, daß ihr Sohn ermordet sey, will dem Mörder das Herz aus dem Leibe reißen, und es mit ihren Zähnen zerfleischen.[1] Das heißt, sich wie eine Kannibalin, und nicht wie eine betrübte Mutter ausdrücken; das Anständige muß überall beobachtet werden.“ Ganz recht; aber obgleich die französische Merope delicater ist, als daß sie so in ein rohes Herz ohne Salz und Schmalz beißen sollte; so dünkt mich doch, ist sie im Grunde eben so gut Kannibalin, als die italienische. —

Siebenundvierzigstes Stück.

Den 9. October 1767.

Und wie das? — Wenn es unstreitig ist, daß man den Menschen mehr nach seinen Thaten, als nach seinen Reden richten muß; daß ein rasches Wort, in der Hitze der Leidenschaft ausgestoßen, für seinen moralischen Charakter wenig, eine überlegte kalte Handlung aber alles beweiset: so werde ich wohl Recht haben. Merope, die sich in der Ungewißheit, in welcher sie von dem Schicksale ihres Sohnes ist, dem bangsten Kummer überläßt, die immer das Schrecklichste besorgt, und in der Vorstellung, wie unglücklich ihr abwesender Sohn vielleicht sey, ihr Mitleid über alle Unglückliche erstreckt: ist das schöne Ideal einer Mutter. Merope, die in dem Augenblicke, da sie den Verlust des Gegenstandes ihrer Zärtlichkeit erfährt, von ihrem Schmerze betäubt dahin sinkt, und plötzlich, sobald sie den Mörder in

[1] Atto II. Sc. 6.

Quel scelerato in mio poter vorrei
Per trarne prima, s'ebbe parte in questo
Assassinio il tiranno; io voglio poi
Con una scure spalancargli il petto,
Voglio strappargli il cor, voglio co' denti
Lacerarlo, e sbranarlo — —

ihrer Gewalt hört, wieder aufspringt, und tobt, und wüthet, und die blutigste schrecklichste Rache an ihm zu vollziehen droht, und wirklich vollziehen würde, wenn er sich eben unter ihren Händen befände: ist eben dieses Ideal nur in dem Stande einer gewaltsamen Handlung, in welchem es an Ausdruck und Kraft gewinnt, was es an Schönheit und Rührung verloren hat. Aber Merope, die sich zu dieser Rache Zeit nimmt, Anstalten dazu vorkehrt, Feierlichkeiten dazu anordnet, und selbst die Henkerin seyn, nicht tödten sondern martern, nicht strafen sondern ihre Augen an der Strafe weiden will: ist das auch noch eine Mutter? Freilich wohl; aber eine Mutter, wie wir sie uns unter den Kannibalinnen denken; eine Mutter, wie es jede Bärin ist. — Diese Handlung der Merope gefalle wem da will; mir sage er es nur nicht, daß sie ihm gefällt, wenn ich ihn nicht eben so sehr verachten, als verabscheuen soll.

Vielleicht dürfte der Herr von Voltaire auch dieses zu einem Fehler des Stoffes machen; vielleicht dürfte er sagen, Merope müsse ja wohl den Aegisth mit eigner Hand umbringen wollen, oder der ganze Coup de Théâtre, den Aristoteles so sehr anpreise, der die empfindlichen Athenienser ehedem so sehr entzückt

e zitterten für Meropen selbst, die durch die gutartigste Ueber-
ung Gefahr lief, die Mörderin ihres Sohnes zu werden.
affei und Voltaire aber machen mich bloß für den Aegisth zittern;
nn auf ihre Merope bin ich so ungehalten, daß ich es ihr fast
nnen möchte, sie vollführte den Streich. Möchte sie es doch
ben! Kann sie sich Zeit zur Rache nehmen, so hätte sie sich
ch Zeit zur Untersuchung nehmen sollen. Warum ist sie so
ie blutdürstige Bestie? Er hat ihren Sohn umgebracht; gut;
mache in der ersten Hitze mit dem Mörder was sie will, ich
zeihe ihr, sie ist Mensch und Mutter; auch will ich gern mit
: jammern und verzweifeln, wenn sie finden sollte, wie sehr
ihre erste rasche Hitze zu verwünschen habe. Aber, Madame,
en jungen Menschen, der Sie kurz zuvor so sehr interessirte,
dem Sie so viele Merkmale der Aufrichtigkeit und Unschuld
annten, weil man eine alte Rüstung bei ihm findet, die nur
r Sohn tragen sollte, als den Mörder Ihres Sohnes an dem
abmale seines Vaters mit eigner Hand abschlachten zu wollen,
bwache und Priester dazu zu Hülfe zu nehmen — O pfui,
adame! Ich müßte mich sehr irren, oder Sie wären in Athen
sgepfiffen worden.

Daß die Unschicklichkeit, mit welcher Polyphont nach fünf-
n Jahren die veraltete Merope zur Gemahlin verlangt, eben
wenig ein Fehler des Stoffes ist, habe ich schon berührt.
nn nach der Fabel des Hyginus hatte Polyphont Meropen
ich nach der Ermordung des Kresphonts geheirathet; und es
sehr glaublich, daß selbst Euripides diesen Umstand so an-
ommen hatte. Warum sollte er auch nicht? Eben die Gründe,
t welchen Eurikles, beim Voltaire, Meropen jetzt nach fünf-
n Jahren bereden will, dem Tyrannen ihre Hand zu geben, [1]

[1] Acte II. Sc. 1.
— — MER. Non, mon fils ne le souffrirait pas.
L'exil où son enfance a langui condamnée
Lui serait moins affreux que ce lâche hymenée.
EUR. Il le condamnerait, si, paisible en son rang,
Il n'en croyait ici que les droits de son sang;
Mais si par les malheurs son ame était instruite,
Sur ses vrais intérêts s'il réglait sa conduite,

hätten sie auch vor fünfzehn Jahren dazu vermögen können. Es war sehr in der Denkungsart der alten griechischen Frauen, daß sie ihren Abscheu gegen die Mörder ihrer Männer überwanden und sie zu ihren zweiten Männern annahmen, wenn sie sahen, daß den Kindern ihrer ersten Ehe Vortheil daraus erwachsen könne. Ich erinnere mich etwas ähnliches in dem griechischen Roman des Charitons, den d'Orville herausgegeben, ehedem gelesen zu haben, wo eine Mutter das Kind selbst, welches sie noch unter ihrem Herzen trägt, auf eine sehr rührende Art darüber zum Richter nimmt. Ich glaube, die Stelle verdiente angeführt zu werden; aber ich habe das Buch nicht bei der Hand. Genug, daß das, was dem Eurikles Voltaire selbst in den Mund legt, hinreichend gewesen wäre, die Aufführung seiner Merope zu rechtfertigen, wenn er sie als die Gemahlin des Polyphonts eingeführt hätte. Die kalten Scenen einer politischen Liebe wären dadurch weggefallen; und ich sehe mehr als einen Weg, wie das Interesse durch diesen Umstand selbst noch weit lebhafter, und die Situationen noch weit intriganter hätten werden können.

Doch Voltaire wollte durchaus auf dem Wege bleiben, den ihm Maffei gebahnt hatte, und weil es ihm gar nicht einmal einfiel, daß es einen bessern geben könne, daß dieser bessere eben der sey, der schon vor Alters befahren worden, so begnügte er sich auf jenem ein paar Sandsteine aus dem Gleiße zu räumen, über die er meint, daß sein Vorgänger fast umgeschmissen hätte.

De ses tristes amis s'il consultait la voix,
Et la nécessité souveraine des loix,
Il verrait que jamais sa malheureuse mère
Ne lui donna d'amour une marque plus chère.
MER. Ah que me dites-vous?
EUR. De dures vérités
Qui m'arrachent mon zèle et vos calamités.
MER. Quoi! Vous me demandez que l'intérêt surmonte
Cette invincible horreur que j'ai pour Polifonte!
Vous qui me l'avez peint de si noires couleurs!
EUR. Je l'ai peint dangereux, je connais ses fureurs,
Mais il est tout-puissant; mais rien ne lui résiste;
Il est sans héritier, et vous aimez Egiste. —

e er wohl sonst auch dieses von ihm beibehalten haben,
egisth, unbekannt mit sich selbst, von ungefähr nach Messene
en und daselbst durch kleine zweideutige Merkmale in den
cht kommen muß, daß er der Mörder seiner selbst sey?
em Euripides kannte sich Aegisth vollkommen, kam in dem
cklichen Vorsatze, sich zu rächen, nach Messene, und gab
elbst für den Mörder des Aegisth aus; nur daß er sich
Mutter nicht entdeckte, es sey aus Vorsicht oder aus Miß-
, oder aus was sonst für Ursache, an der es ihm der
r gewiß nicht wird haben mangeln lassen. Ich habe zwar
dem Maffei einige Gründe zu allen den Veränderungen,
mit dem Plane des Euripides gemacht hat, von meinem
n geliehen. Aber ich bin weit entfernt, die Gründe für
, und die Veränderungen für glücklich genug auszugeben.
ehr behaupte ich, daß jeder Tritt, den er aus den Fuß-
t des Griechen zu thun gewagt, ein Fehltritt geworden.
ich Aegisth nicht kennt, daß er von ungefähr nach Messene
, und per combinazione d'accidenti (wie Maffei es aus-
für den Mörder des Aegisth gehalten wird, giebt nicht
der ganzen Geschichte ein sehr verwirrtes, zweideutiges und
enhaftes Ansehen, sondern schwächt auch das Interesse
ein. Bei dem Euripides wußte es der Zuschauer von dem
h selbst, daß er Aegisth sey, und je gewisser er es wußte,
Merope ihren eignen Sohn umzubringen kommt, desto größer
nothwendig das Schrecken seyn, das ihn darüber befiel,
quälender das Mitleid, welches er voraus sah, falls Merope
r Vollziehung nicht zu rechter Zeit verhindert würde. Bei
Maffei und Voltaire hingegen vermuthen wir es nur, daß
ermeinte Mörder des Sohnes der Sohn wohl selbst seyn
, und unser größtes Schrecken ist auf den einzigen Augen-
erspart, in welchem es Schrecken zu seyn aufhört. Das
nste dabei ist noch dieses, daß die Gründe, die uns in
ngen Fremdlinge den Sohn der Merope vermuthen lassen,
ie Gründe sind, aus welchen es Merope selbst vermuthen
und daß wir ihn, besonders bei Voltairen, nicht in dem
ringsten Stücke näher und zuverlässiger kennen, als sie ihn
kennen kann. Wir trauen also diesen Gründen entweder

eben so viel, als ihnen Merope trauet, oder wir trauen ihnen mehr. Trauen wir ihnen eben so viel, so halten wir den Jüngling mit ihr für einen Betrüger, und das Schicksal, das sie ihm zugedacht, kann uns nicht sehr rühren. Trauen wir ihnen mehr, so tadeln wir Meropen, daß sie nicht besser darauf merkt, und sich von weit seichtern Gründen hinreißen läßt. Beides aber taugt nicht.

Achtundvierzigstes Stück.

Den 13. October 1767.

Es ist wahr, unsere Ueberraschung ist größer, wenn wir es nicht eher mit völliger Gewißheit erfahren, daß Aegisth Aegisth ist, als bis es Merope selbst erfährt. Aber das armselige Vergnügen einer Ueberraschung! Und was braucht der Dichter uns zu überraschen? Er überrasche seine Personen, so viel er will; wir werden unser Theil schon davon zu nehmen wissen, wenn wir, was sie ganz unvermuthet treffen muß, auch noch so lange vorausgesehen haben. Ja, unser Antheil wird um so lebhafter und stärker seyn, je länger und zuverlässiger wir es vorausgesehen haben.

Ich will über diesen Punct den besten französischen Kunstrichter für mich sprechen lassen. „In den verwickelten Stücken, sagt Diderot, [1] ist das Interesse mehr die Wirkung des Plans, als der Reden; in den einfachen Stücken hingegen ist es mehr die Wirkung der Reden als des Plans. Allein worauf muß sich das Interesse beziehen? Auf die Personen? Oder auf die Zuschauer? Die Zuschauer sind nichts als Zeugen, von welchen man nichts weiß. Folglich sind es die Personen, die man vor Augen haben muß. Unstreitig! Diese lasse man den Knoten schürzen, ohne daß sie es wissen; für diese sey alles undurchdringlich; diese bringe man, ohne daß sie es merken, der Auflösung immer näher und näher. Sind diese nur in Bewegung, so werden wir Zuschauer den nämlichen Bewegungen schon auch nachgeben, sie schon auch empfinden müssen. — Weit gefehlt,

[1] In seiner dramat. Dichtkunst, hinter dem Hausvater S. 327 d. Uebers.

daß ich mit den meisten, die von der dramatischen Dichtkunst geschrieben haben, glauben sollte, man müsse die Entwicklung vor dem Zuschauer verbergen. Ich dächte vielmehr, es sollte meine Kräfte nicht übersteigen, wenn ich mir ein Werk zu machen vorsetzte, wo die Entwicklung gleich in der ersten Scene verrathen würde, und aus diesem Umstande selbst das allerstärkste Interesse entspränge. — Für den Zuschauer muß alles klar seyn. Er ist der Vertraute einer jeden Person; er weiß alles was vorgeht, alles was vorgegangen ist; und es giebt hundert Augenblicke, wo man nichts besseres thun kann, als daß man ihm gerade voraussagt, was noch vorgehen soll. — O ihr Verfertiger allgemeiner Regeln, wie wenig versteht ihr die Kunst, und wie wenig besitzt ihr von dem Genie, das die Muster hervorgebracht hat, auf welche ihr sie baut und das sie übertreten kann, so oft es ihm beliebt! — Meine Gedanken mögen so paradox scheinen als sie wollen: so viel weiß ich gewiß, daß für Eine Gelegenheit, wo es nützlich ist, dem Zuschauer einen wichtigen Vorfall so lange zu verhehlen, bis er sich ereignet, es immer zehn und mehrere giebt, wo das Interesse gerade das Gegentheil erfordert. — Der Dichter bewerkstelligt durch sein Geheimniß eine kurze Ueberraschung; und in welche anhaltende Unruhe hätte er uns stürzen können, wenn er uns kein Geheimniß daraus gemacht hätte! — Wer in Einem Augenblicke getroffen und niedergeschlagen wird, den kann ich auch nur einen Augenblick bedauern. Aber wie steht es alsdann mit mir, wenn ich den Schlag erwarte, wenn ich sehe, daß sich das Ungewitter über meinem oder eines andern Haupte zusammenzieht und lange Zeit darüber verweilt? — Meinetwegen mögen die Personen alle einander nicht kennen; wenn sie nur der Zuschauer alle kennt. — Ja, ich wollte fast behaupten, daß der Stoff, bei welchem die Verschweigungen nothwendig sind, ein undankbarer Stoff ist; daß der Plan, in welchem man seine Zuflucht zu ihnen nimmt, nicht so gut ist, als der, in welchem man sie hätte entübrigen können. Sie werden nie zu etwas Starkem Anlaß geben. Immer werden wir uns mit Vorbereitungen beschäftigen müssen, die entweder allzu dunkel oder allzu deutlich sind. Das ganze Gedicht wird ein Zusammenhang von kleinen Kunstgriffen werden, durch die

man weiter nichts als eine kurze Ueberraschung hervorzubringen vermag. Ist hingegen alles, was die Personen angeht, bekannt, so sehe ich in dieser Voraussetzung die Quelle der allerheftigsten Bewegungen. — Warum haben gewisse Monologen eine so große Wirkung? Darum, weil sie mir die geheimen Anschläge einer Person vertrauen, und diese Vertraulichkeit mich den Augenblick mit Furcht oder Hoffnung erfüllt. — Wenn der Zustand der Personen unbekannt ist, so kann sich der Zuschauer für die Handlung nicht stärker interessiren, als die Personen. Das Interesse aber wird sich für den Zuschauer verdoppeln, wenn er Licht genug hat und es fühlt, daß Handlung und Reden ganz anders seyn würden, wenn sich die Personen kennten. Alsdann nur werde ich es kaum erwarten können, was aus ihnen werden wird, wenn ich das, was sie wirklich sind, mit dem, was sie thun oder thun wollen, vergleichen kann."

Dieses auf den Aegisth angewendet, ist es klar, für welchen von beiden Planen sich Diderot erklären würde: ob für den alten des Euripides, wo die Zuschauer gleich vom Anfange den Aegisth eben so gut kennen, als er sich selbst; oder für den neuern des Maffei, den Voltaire so blindlings angenommen, wo Aegisth sich und den Zuschauern ein Räthsel ist, und dadurch das ganze Stück „zu einem Zusammenhange von kleinen Kunstgriffen" macht, die weiter nichts als eine kurze Ueberraschung hervorbringen.

Diderot hat auch nicht ganz Unrecht, seine Gedanken über die Entbehrlichkeit und Geringfügigkeit aller ungewissen Erwartungen und plötzlichen Ueberraschungen, die sich auf den Zuschauer beziehen, für eben so neu als gegründet auszugeben. Sie sind neu, in Ansehung ihrer Abstraction, aber sehr alt in Ansehung der Muster, aus welchen sie abstrahirt worden. Sie sind neu in Betrachtung, daß seine Vorgänger nur immer auf das Gegentheil gedrungen; aber unter diese Vorgänger gehört weder Aristoteles noch Horaz, welchen durchaus nichts entfahren ist, was ihre Ausleger und Nachfolger in ihrer Prädilection für dieses Gegentheil hätte bestärken können, dessen gute Wirkung sie weder den meisten noch den besten Stücken der Alten abgesehen hatten.

Unter diesen war besonders Euripides seiner Sache so gewiß, daß er fast immer den Zuschauern das Ziel voraus zeigte, zu welchem er sie führen wollte. Ja, ich wäre sehr geneigt, aus diesem Gesichtspuncte die Vertheidigung seiner Prologen zu übernehmen, die den neuern Kritikern so sehr mißfallen. „Nicht genug, sagt Hedelin, daß er meistentheils alles, was vor der Handlung des Stücks vorhergegangen, durch eine von seinen Hauptpersonen den Zuhörern geradezu erzählen läßt, um ihnen auf diese Weise das Folgende verständlich zu machen; er nimmt auch wohl öfters einen Gott dazu, von dem wir annehmen müssen, daß er alles weiß und durch den er nicht allein was geschehen ist, sondern auch alles, was noch geschehen soll, uns kund macht. Wir erfahren sonach gleich Anfangs die Entwickelung und die ganze Katastrophe und sehen jeden Zufall schon von Weitem kommen. Dieses aber ist ein sehr merklicher Fehler, welcher der Ungewißheit und Erwartung, die auf dem Theater beständig herrschen sollen, gänzlich zuwider ist und alle Annehmlichkeiten des Stückes vernichtet, die fast einzig und allein auf der Neuheit und Ueberraschung beruhen." [1] Nein: der tragischste von allen tragischen Dichtern dachte so geringschätzig von seiner Kunst nicht; er wußte, daß sie einer weit höhern Vollkommenheit fähig wäre und daß die Ergötzung einer kindischen Neugierde das geringste sey, worauf sie Anspruch mache. Er ließ seine Zuhörer also ohne Bedenken von der bevorstehenden Handlung eben so viel wissen, als nur immer ein Gott davon wissen konnte, und versprach sich die Rührung, die er hervorbringen wollte, nicht sowohl von dem, was geschehen sollte, als von der Art, wie es geschehen sollte. Folglich müßte den Kunstrichtern hier eigentlich weiter nichts anstößig seyn, als nur dieses, daß er uns die nöthige Kenntniß des Vergangenen und des Zukünftigen nicht durch einen feineren Kunstgriff beizubringen gesucht; daß er ein höheres Wesen, welches wohl noch dazu an der Handlung keinen Antheil nimmt, dazu gebraucht, und daß er dieses höhere Wesen sich geradezu an die Zuschauer wenden lassen, wodurch die dramatische Gattung mit der erzählenden vermischt werde. Wenn sie

[1] Pratique du Théâtre, Liv. III. chap. 1.

aber ihren Tadel sodann bloß hierauf einschränkten, was wäre denn ihr Tadel? Ist uns das Nützliche und Nothwendige niemals willkommen, als wenn es uns verstohlener Weise zugeschanzt wird? Giebt es nicht Dinge, besonders in der Zukunft, die durchaus niemand anders als ein Gott wissen kann? Und wenn das Interesse auf solchen Dingen beruht, ist es nicht besser, daß wir sie durch die Dazwischenkunft eines Gottes vorher erfahren, als gar nicht? Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern sondere man sie so genau von einander ab, als möglich; aber wenn ein Genie, höherer Absichten wegen, mehrere derselben in einem und eben demselben Werke zusammenfließen läßt, so vergesse man das Lehrbuch und untersuche bloß, ob es diese höhere Absichten erreicht hat. Was geht mich es an, ob so ein Stück des Euripides weder ganz Erzählung, noch ganz Drama ist? Nennt es immerhin einen Zwitter; genug, daß mich dieser Zwitter mehr vergnügt, mehr erbaut, als die gesetzmäßigsten Geburten eurer correcten Racinen, oder wie sie sonst heißen. Weil der Maulesel weder Pferd noch Esel ist, ist er darum weniger eines von den nutzbarsten lasttragenden Thieren? —

Neunundvierzigstes Stück.

Den 16. October 1767.

Mit einem Worte, wo die Tadler des Euripides nichts als den Dichter zu sehen glauben, der sich aus Unvermögen oder aus Gemächlichkeit oder aus beiden Ursachen, seine Arbeit so leicht machte als möglich; wo sie die dramatische Kunst in ihrer Wiege zu finden vermeinen: da glaube ich diese in ihrer Vollkommenheit zu sehen und bewundere in jenem den Meister, der im Grunde eben so regelmäßig ist, als sie ihn zu seyn verlangen, und es nur dadurch weniger zu seyn scheint, weil er seinen Stücken eine Schönheit mehr ertheilen wollen, von der sie keinen Begriff haben.

Denn es ist klar, daß alle die Stücke, deren Prologe ihnen so viel Aergerniß machen, auch ohne diese Prologe, vollkommen ganz und vollkommen verständlich sind. Streicht z. E. vor dem

Jon den Prolog des Merkurs, vor der Hekuba den Prolog des Polydors weg; laßt jenen sogleich mit der Morgenandacht des Jon und diese mit den Klagen der Hekuba anfangen: sind beide darum im geringsten verstümmelt? Woher würdet ihr, was ihr weggestrichen habt, vermissen, wenn es gar nicht da wäre? Behält nicht alles den nämlichen Gang, den nämlichen Zusammenhang? Bekennt sogar, daß die Stücke, nach eurer Art zu denken, desto schöner seyn würden, wenn wir aus den Prologen nicht wüßten, daß der Jon, welchen Kreusa will vergiften lassen, der Sohn dieser Kreusa ist; daß die Kreusa, welche Jon von dem Altar zu einem schmählichen Tode reißen will, die Mutter dieses Jon ist; wenn wir nicht wüßten, daß an eben dem Tage, da Hekuba ihre Tochter zum Opfer hingeben muß, die alte unglückliche Frau auch den Tod ihres letzten einzigen Sohnes erfahren solle. Denn alles dieses würde die trefflichsten Ueberraschungen geben, und diese Ueberraschungen würden noch dazu vorbereitet genug seyn, ohne daß ihr sagen könntet, sie brächen auf einmal gleich einem Blitze aus der hellsten Wolke hervor; sie erfolgten nicht, sondern sie entstünden; man wolle euch nicht auf einmal etwas entdecken, sondern etwas aufheften. Und gleichwohl zankt ihr noch mit dem Dichter? Gleichwohl werft ihr ihm noch Mangel der Kunst vor? Vergebt ihm doch immer einen Fehler, der mit einem einzigen Striche der Feder gut zu machen ist. Einen wollüstigen Schößling schneidet der Gärtner in der Stille ab, ohne auf den gesunden Baum zu schelten, der ihn getrieben hat. Wollt ihr aber einen Augenblick annehmen, — es ist wahr, es heißt sehr viel annehmen, — daß Euripides vielleicht eben so viel Einsicht, eben so viel Geschmack könne gehabt haben, als ihr, und es wundert euch um so viel mehr, wie er bei dieser großen Einsicht, bei diesem feinen Geschmacke, dennoch einen so groben Fehler begehen können, so tretet zu mir her und betrachtet, was ihr Fehler nennt, aus meinem Standorte. Euripides sah es so gut, als wir, daß z. E. sein Jon ohne den Prolog bestehen könne; daß er ohne denselben ein Stück sey, welches die Ungewißheit und Erwartung des Zuschauers bis an das Ende unterhalte; aber eben an dieser Ungewißheit und Erwartung war ihm nichts gelegen. Denn erfuhr es der Zuschauer erst in

dem fünften Acte, daß Jon der Sohn der Kreusa sey: so ist es für ihn nicht ihr Sohn, sondern ein Fremder, ein Feind, den sie in dem dritten Acte aus dem Wege räumen will; so ist es für ihn nicht die Mutter des Jon, an welcher sich Jon in dem vierten Acte rächen will, sondern bloß die Meuchelmörderin. Wo sollten aber alsdann Schrecken und Mitleid herkommen? Die bloße Vermuthung, die sich etwa aus übereintreffenden Umständen hätte ziehen lassen, daß Jon und Kreusa einander wohl näher angehen könnten, als sie meinen, würde dazu nicht hinreichend gewesen seyn. Diese Vermuthung mußte zur Gewißheit werden, und wenn der Zuhörer diese Gewißheit nur von Außen erhalten konnte, wenn es nicht möglich war, daß er sie einer von den handelnden Personen selbst zu danken haben konnte: war es nicht immer besser, daß der Dichter sie ihm auf die einzige mögliche Weise ertheilte, als gar nicht? Sagt von dieser Weise, was ihr wollt: genug, sie hat ihn sein Ziel erreichen helfen; seine Tragödie ist dadurch, was eine Tragödie seyn soll, und wenn ihr noch unwillig seyd, daß er die Form dem Wesen nachgesetzt hat, so versorge euch eure gelehrte Kritik mit nichts als Stücken, wo das Wesen der Form aufgeopfert ist, und ihr seyd belohnt! Immerhin gefalle euch Whiteheads Kreusa, wo euch kein Gott etwas voraussagt, wo ihr alles von einem alten plauderhaften Vertrauten erfahrt, den eine verschlagene Zigeunerin ausfragt, immerhin gefalle sie euch besser, als des Euripides Jon, und ich werde euch nie beneiden!

Wenn Aristoteles den Euripides den tragischsten von allen tragischen Dichtern nennt, so sah er nicht bloß darauf, daß die meisten seiner Stücke eine unglückliche Katastrophe haben; ob ich schon weiß, daß viele den Stagyriten so verstehen. Denn das Kunststück wäre ihm ja wohl bald abgelernt; und der Stümper, der brav würgen und morden, und keine von seinen Personen gesund oder lebendig von der Bühne kommen ließe, würde sich eben so tragisch dünken dürfen, als Euripides. Aristoteles hatte unstreitig mehrere Eigenschaften im Sinne, welchen zu Folge er ihm diesen Charakter ertheilte; und ohne Zweifel, daß die eben berührte mit dazu gehörte, vermöge der er nämlich den Zuschauern alle das Unglück, welches seine Personen überraschen sollte, lange

vorher zeigte, um die Zuschauer auch dann schon mit Mitleiden für die Personen einzunehmen, wenn diese Personen selbst sich noch weit entfernt glaubten, Mitleid zu verdienen. — Sokrates war der Lehrer und Freund des Euripides; und wie mancher dürfte der Meinung seyn, daß der Dichter dieser Freundschaft des Philosophen weiter nichts zu danken habe, als den Reichthum von schönen Sittensprüchen, den er so verschwenderisch in seinen Stücken ausstreut. Ich denke, daß er ihr weit mehr schuldig war; er hätte ohne sie eben so spruchreich seyn können; aber vielleicht würde er ohne sie nicht so tragisch geworden seyn. Schöne Sentenzen und Moralen sind überhaupt gerade das, was wir von einem Philosophen, wie Sokrates, am seltensten hören; sein Lebenswandel ist die einzige Moral, die er predigt. Aber den Menschen und uns selbst kennen; auf unsere Empfindungen aufmerksam seyn; in allen die ebensten und kürzesten Wege der Natur ausforschen und lieben; jedes Ding nach seiner Absicht beurtheilen: das ist es, was wir in seinem Umgange lernen; das ist es, was Euripides von dem Sokrates lernte, und was ihn zu dem Ersten in seiner Kunst machte. Glücklich der Dichter, der so einen Freund hat, — und ihn alle Tage, alle Stunden zu Rathe ziehen kann! —

Auch Voltaire scheint es empfunden zu haben, daß es gut seyn würde, wenn er uns mit dem Sohn der Merope gleich Anfangs bekannt machte; wenn er uns mit der Ueberzeugung, daß der liebenswürdige unglückliche Jüngling, den Merope erst in Schutz nimmt, und den sie bald darauf als den Mörder ihres Aegisths hinrichten will, der nämliche Aegisth sey, sofort könne aussetzen lassen. Aber der Jüngling kennt sich selbst nicht; auch ist sonst Niemand da, der ihn besser kennte und durch den wir ihn könnten kennen lernen. Was thut also der Dichter? Wie fängt er es an, daß wir es gewiß wissen, Merope erhebe den Dolch gegen ihren eigenen Sohn, noch ehe es ihr der alte Narbas zuruft? — O, das fängt er sehr sinnreich an! Auf so einen Kunstgriff konnte sich nur ein Voltaire besinnen! — Er läßt, sobald der unbekannte Jüngling auftritt, über das erste, was er sagt, mit großen schönen, leserlichen Buchstaben den ganzen vollen Namen Aegisth setzen; und so weiter über jede seiner folgenden

Reden. Nun wissen wir es: Merope hat in dem Vorhergehenden ihren Sohn schon mehr wie einmal bei diesem Namen genannt, und wenn sie das auch nicht gethan hätte, so dürften wir ja nur das vorgedruckte Verzeichniß der Personen nachsehen; da steht es lang und breit! Freilich ist es ein wenig lächerlich, wenn die Person, über deren Reden wir nun schon zehnmal den Namen Aegisth gelesen haben, auf die Frage:

> — — — Narbas vous est connu?
> Le nom d'Egiste au moins jusqu'à vous est venu?
> Quel était votre état, votre rang, votre père?

antwortet:

> Mon père est un vieillard accablé de misère;
> Policlete est son nom; mais Egiste, Narbas,
> Ceux dont vous me parlez, je ne les connais pas.

Freilich ist es sehr sonderbar, daß wir von diesem Aegisth, der nicht Aegisth heißt, auch keinen andern Namen hören; daß, da er der Königin antwortet, sein Vater heiße Polyklet, er nicht auch hinzusetzt, er heiße so und so. Denn einen Namen muß er doch haben, und den hätte der Herr von Voltaire ja wohl schon mit erfinden können, da er so viel erfunden hat! Leser, die den Rummel einer Tragödie nicht recht gut verstehen, können leicht darüber irre werden. Sie lesen, daß hier ein Bursche gebracht wird, der auf der Landstraße einen Mord begangen hat; dieser Bursche, sehen sie, heißt Aegisth, aber er sagt, er heiße nicht so, und sagt doch auch nicht, wie er heiße: o, mit dem Burschen, schließen sie, ist es nicht richtig; das ist ein abgefäumter Straßenräuber, so jung er ist, so unschuldig er sich stellt. So, sage ich, sind unerfahrene Leser zu denken in Gefahr, und doch glaube ich in allem Ernste, daß es für die erfahrenen Leser besser ist, auch so, gleich Anfangs zu erfahren, wer der unbekannte Jüngling ist, als gar nicht. Nur daß man mir nicht sage, daß diese Art, sie davon zu unterrichten, im geringsten künstlicher und feiner sey, als ein Prolog im Geschmacke des Euripides! —

Funfzigstes Stück.

Den 20. October 1767.

Bei dem Maffei hat der Jüngling seine zwei Namen, wie
s sich gehört; Aegisth heißt er als der Sohn des Polydor, und
resphont als der Sohn der Merope. In dem Verzeichnisse der
ndelnden Personen wird er auch nur unter jenem eingeführt;
nd Becelli rechnet es seiner Ausgabe des Stücks als kein ge-
nges Verdienst an, daß dieses Verzeichniß den wahren Stand
s Aegisth nicht voraus verrathe.[1] Das ist, die Italiener sind von
n Ueberraschungen noch größere Liebhaber als die Franzosen. —

Aber noch immer Merope! — Wahrlich, ich bedaure meine
ser, die sich an diesem Blatt eine theatralische Zeitung ver-
rochen haben, so mancherlei und bunt, so unterhaltend und
murrig, als eine theatralische Zeitung nur seyn kann. Anstatt
s Inhalts der hier gangbaren Stücke, in kleine lustige oder
hrende Romane gebracht; anstatt beiläufiger Lebensbeschreibun-
n drolliger, sonderbarer, närrischer Geschöpfe, wie die doch wohl
yn müssen, die sich mit Komödienschreiben abgeben; anstatt kurz-
iliger, auch wohl ein wenig skandalöser Anekdoten von Schau-
ielern und besonders Schauspielerinnen; anstatt aller dieser
tigen Sächelchen, die sie erwarteten, bekommen sie lange, ernst-
fte, trockene Kritiken über alte bekannte Stücke; schwerfällige
ntersuchungen über das, was in einer Tragödie seyn sollte und
cht seyn sollte; mitunter wohl gar Erklärungen des Aristoteles.
nd das sollen sie lesen? Wie gesagt, ich bedauere sie; sie sind
waltig angeführt! — Doch im Vertrauen: besser, daß sie es
nd, als ich. Und ich würde es sehr seyn, wenn ich mir ihre
rwartungen zum Gesetze machen müßte. Nicht daß ihre Er-
artungen sehr schwer zu erfüllen wären; wirklich nicht; ich würde
e vielmehr sehr bequem finden, wenn sie sich mit meinen Ab-
hten nur besser vertragen wollten.

[1] Fin ne i nomi de Personaggi si è levato quell' errore, com-
unissimo alle stampe d'ogni drama, di scoprire il secreto nel
mettergli, e per conseguenza di levare il piacere a chi legge,
ero ascolta, essendosi messo Egisto, dove era, Cresfonte sotto
me d'Egisto.

Ueber die Merope indeß muß ich freilich einmal wegzukommen suchen. — Ich wollte eigentlich nur erweisen, daß die Merope des Voltaire im Grunde nichts als die Merope des Maffei sey; und ich meine, dieses habe ich erwiesen. Nicht eben derselbe Stoff, sagt Aristoteles, sondern ebendieselbe Verwicklung und Auflösung machen, daß zwei oder mehrere Stücke für ebendieselben Stücke zu halten sind. Also nicht, weil Voltaire mit dem Maffei einerlei Geschichte behandelt hat, sondern weil er sie mit ihm auf ebendieselbe Art behandelt hat, ist er hier für weiter nichts, als für den Uebersetzer und Nachahmer desselben zu erklären. Maffei hat die Merope des Euripides nicht bloß wieder hergestellt, er hat eine eigene Merope gemacht: denn er ging völlig von dem Plane des Euripides ab; und in dem Vorsatze, ein Stück ohne Galanterie zu machen, in welchem das ganze Interesse bloß aus der mütterlichen Zärtlichkeit entspringe, schuf er die ganze Fabel um; gut oder übel, das ist hier die Frage nicht; genug, er schuf sie doch um. Voltaire aber entlehnte vom Maffei die ganze so umgeschaffene Fabel; er entlehnte von ihm, daß Merope mit dem Polyphont nicht vermählt ist; er entlehnte von ihm die politischen Ursachen, aus welchen der Tyrann nun erst nach funfzehn Jahren auf diese Vermählung dringen zu müssen glaubt; er entlehnte von ihm, daß der Sohn der Merope sich selbst nicht kennt; er entlehnte von ihm, wie und warum dieser von seinem vermeinten Vater entkommt; er entlehnte von ihm den Vorfall, der den Aegisth als einen Mörder nach Messene bringt; er entlehnte von ihm die Mißdeutung, durch die er für den Mörder seiner selbst gehalten wird; er entlehnte von ihm die dunkeln Regungen der mütterlichen Liebe, wenn Merope den Aegisth zum erstenmal erblickt; er entlehnte von ihm den Vorwand, warum Aegisth vor Meropens Augen, von ihren eigenen Händen sterben soll, die Entdeckung seiner Mitschuldigen: mit einem Worte, Voltaire entlehnte vom Maffei die ganze Verwicklung. Und hat er nicht auch die ganze Auflösung von ihm entlehnt, indem er das Opfer, bei welchem Polyphont umgebracht werden sollte, von ihm mit der Handlung verbinden lernte? Maffei machte es zu einer hochzeitlichen Feier, und vielleicht, daß er bloß darum seinen Tyrannen jetzt erst auf die Verbindung mit Meropen fallen ließ, um dieses

Opfer desto natürlicher anzubringen. Was Maffei erfand, that Voltaire nach.

Es ist wahr, Voltaire gab verschiedenen von den Umständen, die er vom Maffei entlehnte, eine andere Wendung. Z. E. Anstatt daß beim Maffei Polyphont bereits funfzehn Jahre regiert hat, läßt er die Unruhen in Messene ganzer funfzehn Jahre dauern, und den Staat so lange in der unwahrscheinlichsten Anarchie verharren. Anstatt daß, beim Maffei, Aegisth von einem Räuber auf der Straße angefallen wird, läßt er ihn in einem Tempel des Herkules von zwei Unbekannten überfallen werden, die es ihm übel nehmen, daß er den Herkules für die Herakliden, den Gott des Tempels für die Nachkommen desselben anfleht. Anstatt daß beim Maffei Aegisth durch einen Ring in Verdacht geräth, läßt Voltaire diesen Verdacht durch eine Rüstung entstehen u. s. w. Aber alle diese Veränderungen betreffen die unerheblichsten Kleinigkeiten, die fast alle außer dem Stück sind und auf die Oekonomie des Stücks selbst keinen Einfluß haben. Und doch wollte ich sie Voltairen noch gern als Aeußerungen seines schöpferischen Genies anrechnen, wenn ich nur fände, daß er das, was er ändern zu müssen vermeinte, in allen seinen Folgen zu ändern verstanden hätte. Ich will mich an dem mittelsten von den angeführten Beispielen erklären. Maffei läßt seinen Aegisth von einem Räuber angefallen werden, der den Augenblick abpaßt, da er sich mit ihm auf dem Weg allein sieht, unfern einer Brücke über die Pamise; Aegisth erlegt den Räuber und wirft den Körper in den Fluß, aus Furcht, wenn der Körper auf der Straße gefunden würde, daß man den Mörder verfolgen und ihn dafür erkennen dürfte. Ein Räuber, dachte Voltaire, der einem Prinzen den Rock ausziehen und den Beutel nehmen will, ist für mein feines, edles Parterre ein viel zu niedriges Bild; besser, aus diesem Räuber einen Mißvergnügten gemacht, der dem Aegisth als einem Anhänger der Herakliden zu Leibe will. Und warum nur Einen? Lieber zwei; so ist die Heldenthat des Aegisths desto größer, und der, welcher von diesen zweien entrinnt, wenn er zu dem ältern gemacht wird, kann hernach für den Narbas genommen werden. Recht gut, mein lieber Johann Ballhorn; aber nun weiter. Wenn Aegisth den einen von diesen

Mißvergnügten erlegt hat, was thut er alsdann? Er trägt den todten Körper auch ins Wasser. Auch? Aber wie denn? warum denn? Von der leeren Landstraße in den nahen Fluß, das ist ganz begreiflich; aber aus dem Tempel in den Fluß, dieses auch? War denn außer ihnen Niemand in diesem Tempel? Es sey so; auch ist das die größte Ungereimtheit noch nicht. Das Wie ließe sich noch denken, aber das Warum gar nicht. Maffeis Aegisth trägt den Körper in den Fluß, weil er sonst verfolgt und erkannt zu werden fürchtet; weil er glaubt, wenn der Körper bei Seite geschafft sey, daß sodann nichts seine That verrathen könne; daß diese sodann mit sammt dem Körper in der Fluth begraben sey. Aber kann das Voltairens Aegisth auch glauben? Nimmermehr; oder der zweite hätte nicht entkommen müssen. Wird sich dieser begnügen, sein Leben davon getragen zu haben? Wird er ihn nicht, wenn er auch noch so furchtsam ist, von weitem beobachten? Wird er ihn nicht mit seinem Geschrei verfolgen, bis ihn andere festhalten? Wird er ihn nicht anklagen und wider ihn zeugen? Was hilft es dem Mörder also, das Corpus delicti weggebracht zu haben? Hier ist ein Zeuge, welcher es nachweisen kann. Diese vergebene Mühe hätte er sparen und darauf eilen sollen, je eher je lieber über die Gränze zu kommen. Freilich mußte der Körper, des Folgenden wegen, ins Wasser geworfen werden, es war Voltairen eben so nöthig als dem Maffei, daß Merope nicht durch die Besichtigung desselben aus ihrem Irrthume gerissen werden konnte; nur daß, was bei diesem Aegisth sich selber zum Besten thut, er bei jenem bloß dem Dichter zu gefallen thun muß. Denn Voltaire corrigirte die Ursache weg, ohne zu überlegen, daß er die Wirkung dieser Ursache brauche, die nunmehr von nichts als von seiner Bedürfniß abhängt.

Eine einzige Veränderung, die Voltaire in dem Plane des Maffei gemacht hat, verdient den Namen einer Verbesserung. Die nämlich, durch welche er den wiederholten Versuch der Merope, sich an dem vermeinten Mörder ihres Sohnes zu rächen, unterdrückt, und dafür die Erkennung von Seiten des Aegisth, in Gegenwart des Polyphont, geschehen läßt. Hier erkenne ich den Dichter, und besonders ist die zweite Scene des vierten Acts ganz vortrefflich. Ich wünschte nur, daß die Erkennung über-

haupt, die in der vierten Scene des dritten Acts von beiden Seiten erfolgen zu müssen das Ansehen hat, mit mehrerer Kunst hätte getheilt werden können. Denn daß Aegisth mit einmal von dem Eurikles weggeführt wird und die Vertiefung sich hinter ihm schließt, ist ein sehr gewaltsames Mittel. Es ist nicht ein Haar besser, als die übereilte Flucht, mit der sich Aegisth bei dem Maffei rettet, und über die Voltaire seinen Lindelle so spotten läßt. Oder vielmehr, diese Flucht ist um vieles natürlicher; wenn der Dichter nur hernach Sohn und Mutter einmal zusammengebracht und uns nicht gänzlich die ersten rührenden Ausbrüche ihrer beiderseitigen Empfindungen gegen einander vorenthalten hätte. Vielleicht würde Voltaire die Erkennung überhaupt nicht getheilt haben, wenn er seine Materie nicht hätte dehnen müssen, um fünf Acte damit vollzumachen. Er jammert mehr als einmal über cette longue carrière de cinq actes qui est prodigieusement difficile à remplir sans épisodes. — Und nun für diesesmal genug von der Merope!

Einundfunfzigstes Stück.

Den 23. October 1767.

Den neununddreißigsten Abend (Mittwochs, den 8. Juli) wurden der verheirathete Philosoph und die neue Agnese wiederholt.

Chevrier sagt, [1] daß Destouches sein Stück aus einem Lustspiele des Campistron geschöpft habe, und daß, wenn dieser nicht seinen Jaloux désabusé geschrieben hätte, wir wohl schwerlich einen verheiratheten Philosophen haben würden. Die Komödie des Campistron ist unter uns wenig bekannt; ich wüßte nicht, daß sie auf irgend einem deutschen Theater wäre gespielt worden; auch ist keine Uebersetzung davon vorhanden. Man dürfte also vielleicht um so viel lieber wissen wollen, was eigentlich an dem Vorgeben des Chevrier sey.

Die Fabel des Campistron'schen Stücks ist kurz diese: Ein Bruder hat das ansehnliche Vermögen seiner Schwester in Händen, und um dieses nicht herausgeben zu dürfen, möchte er sie lieber gar nicht verheirathen. Aber die Frau dieses Bruders

1 L'Observateur des Spectacles T. II. p. 135.

denkt besser, oder wenigstens anders, und um ihren Mann zu vermögen, seine Schwester zu versorgen, sucht sie ihn auf alle Weise eifersüchtig zu machen, indem sie verschiedene junge Mannspersonen sehr gütig aufnimmt, die alle Tage unter dem Vorwande, sich um ihre Schwägerin zu bewerben, zu ihr ins Haus kommen. Die List gelingt; der Mann wird eifersüchtig, und willigt endlich, um seiner Frau den vermeinten Vorwand, ihre Anbeter um sich zu haben, zu benehmen, in die Verbindung seiner Schwester mit Clitandern, einem Anverwandten seiner Frau, dem zu gefallen sie die Rolle der Coquette gespielt hatte. Der Mann sieht sich berückt, ist aber sehr zufrieden, weil er zugleich von dem Ungrunde seiner Eifersucht überzeugt wird.

Was hat diese Fabel mit der Fabel des verheiratheten Philosophen ähnliches? Die Fabel nicht das geringste. Aber hier ist eine Stelle aus dem zweiten Act des Campistron'schen Stücks, zwischen Dorante, so heißt der Eifersüchtige, und Dubois, seinem Secretär. Diese wird gleich zeigen, was Chevrier gemeint hat.

Dubois. Und was fehlt Ihnen denn?

Dorante. Ich bin verdrüßlich, ärgerlich; alle meine ehemalige Heiterkeit ist weg; alle meine Freude hat ein Ende. Der Himmel hat mir einen Tyrannen, einen Henker gegeben, der nicht aufhören wird, mich zu martern, zu peinigen —

Dubois. Und wer ist denn dieser Tyrann, dieser Henker?

Dorante. Meine Frau.

Dubois. Ihre Frau, mein Herr?

Dorante. Ja, meine Frau, meine Frau. — Sie bringt mich zur Verzweiflung.

Dubois. Hassen Sie sie denn?

Dorante. Wollte Gott! So wäre ich ruhig. — Aber ich liebe sie und liebe sie so sehr — Verwünschte Qual!

Dubois. Sie sind doch wohl nicht eifersüchtig?

Dorante. Bis zur Raserei.

Dubois. Wie? Sie, mein Herr? Sie eifersüchtig? Sie, der Sie von jeher über alles, was Eifersucht heißt, —

Dorante. Gelacht und gespottet. Desto schlimmer bin ich nun daran! Ich Geck, mich von den elenden Sitten der großen Welt so hinreißen zu lassen! In das Geschrei der Narren einzu-

stimmen, die sich über die Ordnung und Zucht unserer ehrlichen Vorfahren so lustig machen! Und ich stimmte nicht bloß ein; es währte nicht lange, so gab ich den Ton. Um Witz, um Lebensart zu zeigen, was für albernes Zeug habe ich nicht gesprochen! Eheliche Treue, beständige Liebe, pfui, wie schmeckt das nach dem kleinstädtischen Bürger! Der Mann, der seiner Frau nicht allen Willen läßt, ist ein Bär! Der es ihr übel nimmt, wenn sie auch andern gefällt und zu gefallen sucht, gehört ins Tollhaus. So sprach ich, und mich hätte man da sollen ins Tollhaus schicken. —

Dubois. Aber warum sprachen Sie so?

Dorante. Hörst du nicht? Weil ich ein Geck war und glaubte, es ließe noch so galant und weise. — Inzwischen wollte mich meine Familie verheirathet wissen. Sie schlugen mir ein junges, unschuldiges Mädchen vor, und ich nahm es. Mit der, dachte ich, soll es gute Wege haben; die soll in meiner Denkungsart nicht viel ändern; ich liebe sie jetzt nicht besonders, und der Besitz wird mich noch gleichgültiger gegen sie machen. Aber wie sehr habe ich mich betrogen! Sie ward täglich schöner, täglich reizender. Ich sah es und entbrannte, und entbrannte je mehr und mehr; und jetzt bin ich so verliebt, so verliebt in sie —

Dubois. Nun, das nenne ich gefangen werden!

Dorante. Denn ich bin so eifersüchtig! — Daß ich mich schäme, es auch nur dir zu bekennen. — Alle meine Freunde sind mir zuwider — und verdächtig; die ich sonst nicht oft genug um mich haben konnte, sehe ich jetzt lieber gehen als kommen. Was haben sie auch in meinem Hause zu suchen? Was wollen die Müßiggänger? Wozu alle die Schmeicheleien, die sie meiner Frau machen? Der eine lobt ihren Verstand, der andere erhebt ihr gefälliges Wesen bis in den Himmel. Den entzücken ihre himmlischen Augen, und den ihre schönen Zähne. Alle finden sie höchst reizend, höchst anbetungswürdig; und immer schließt sich ihr verdammtes Geschwätz mit der verwünschten Betrachtung, was für ein glücklicher, was für ein beneidenswürdiger Mann ich bin.

Dubois. Ja, ja, es ist wahr, so geht es zu.

Dorante. O, sie treiben ihre unverschämte Kühnheit wohl noch weiter! Kaum ist sie aus dem Bette, so sind sie um ihre Toilette. Da solltest du erst sehen und hören! Jeder will da

seine Aufmerksamkeit und seinen Witz mit dem andern um die Wette zeigen. Ein abgeschmackter Einfall jagt den andern, eine boshafte Spötterei die andere, ein kitzelndes Histörchen das andere. Und das alles mit Zeichen, mit Mienen, mit Liebäugeleien, die meine Frau so leutselig annimmt, so verbindlich erwiedert, daß — daß mich der Schlag oft rühren möchte! Kannst du glauben, Dubois? ich muß es wohl mit ansehen, daß sie ihr die Hand küssen.

Dubois. Das ist arg!

Dorante. Gleichwohl darf ich nicht mucksen. Denn was würde die Welt dazu sagen? Wie lächerlich würde ich mich machen, wenn ich meinen Verdruß auslassen wollte? Die Kinder auf der Straße würden mit Fingern auf mich weisen. Alle Tage würde ein Epigramm, ein Gassenhauer auf mich zum Vorschein kommen u. s. w.

Diese Situation muß es seyn, in welcher Chevrier das Aehnliche mit dem verheiratheten Philosophen gefunden hat. So wie der Eifersüchtige des Campistron sich schämt, seine Eifersucht auszulassen, weil er sich ehedem über diese Schwachheit allzu lustig gemacht hat: so schämt sich auch der Philosoph des Destouches, seine Heirath bekannt zu machen, weil er ehedem über alle ernsthafte Liebe gespottet und den ehelosen Stand für den einzigen erklärt hatte, der einem freien und weisen Mann anständig sey. Es kann auch nicht fehlen, daß diese ähnliche Scham sie nicht beide in mancherlei ähnliche Verlegenheiten bringen sollte. So ist z. E. die, in welcher sich Dorante beim Campistron sieht, wenn er von seiner Frau verlangt, ihm die überlästigen Besucher vom Halse zu schaffen, diese aber ihn bedeutet, daß das eine Sache sey, die er selbst bewerkstelligen müsse, fast die nämliche mit der bei dem Destouches, in welcher sich Arist befindet, wenn er es selbst dem Marquis sagen soll, daß er sich auf Meliten keine Rechnung machen könne. Auch leidet dort der Eifersüchtige, wenn seine Freunde in seiner Gegenwart über die Eifersüchtigen spotten, und er selbst sein Wort dazu geben muß, ungefähr auf gleiche Weise als hier der Philosoph, wenn er sich muß sagen lassen, daß er ohne Zweifel viel zu klug und vorsichtig sey, als daß er sich zu so einer Thorheit, wie das Heirathen, sollte haben verleiten lassen.

Dem ungeachtet aber sehe ich nicht, warum Destouches bei seinem Stücke nothwendig das Stück des Campistron vor

Augen gehabt haben müßte, und mir ist es ganz begreiflich, daß wir jenes haben könnten, wenn dieses auch nicht vorhanden wäre. Die verschiedensten Charaktere können in ähnliche Situationen rathen; und da in der Komödie die Charaktere das Hauptwerk, ie Situationen aber nur die Mittel sind, jene sich äußern zu ssen und ins Spiel zu setzen, so muß man nicht die Situation, sondern die Charaktere in Betrachtung ziehen, wenn man stimmen will, ob ein Stück Original oder Copie genannt zu erden verdiene. Umgekehrt ist es in der Tragödie, wo die harakterе weniger wesentlich sind, und Schrecken und Mitleid rnehmlich aus den Situationen entspringt. Aehnliche Situamen geben also ähnliche Tragödien, aber nicht ähnliche Komöen. Hingegen geben ähnliche Charaktere ähnliche Komödien, anstatt ß sie in den Tragödien fast gar nicht in Erwägung kommen.

Der Sohn unsers Dichters, welcher die prächtige Ausgabe r Werke seines Vaters besorgt hat, die vor einigen Jahren in er Quartbänden aus der königlichen Druckerei zu Paris erschien, ldet uns in der Vorrede zu dieser Ausgabe eine besondere dieses tück betreffende Anekdote. Der Dichter nämlich habe sich in gland verheirathet, und aus gewissen Ursachen seine Verbinng geheim halten müssen. Eine Person aus der Familie seiner rau aber habe das Geheimniß früher ausgeplaudert, als ihm b gewesen, und dieses habe Gelegenheit zu dem verheiratheten hilosophen gegeben. Wenn dieses wahr ist, — und warum llten wir es seinem Sohne nicht glauben? — so dürfte die vereinte Nachahmung des Campistron um so eher wegfallen.

Zweiundfunfzigstes Stück.

Den 27. October 1767.

Den vierzigsten Abend (Donnerstags, den 9. Juli) ward chlegels Triumph der guten Frauen aufgeführt.

Dieses Lustspiel ist unstreitig eines der besten deutschen Orinale. Es war, so viel ich weiß, das letzte komische Werk des ichters, das seine frühern Geschwister unendlich übertrifft und n der Reife seines Urhebers zeugt. Der geschäftige Müßignger war der erste jugendliche Versuch, und fiel aus, wie alle lche jugendliche Versuche ausfallen. Der Witz verzeihe es denen

und räche sich nie an ihnen, die allzuviel Witz darin gefunden haben! Er enthält das kälteste, langweiligste Alltagsgewäsche, das nur immer in dem Hause eines Meißnischen Pelzhändlers vorfallen kann. Ich wüßte nicht, daß er jemals wäre aufgeführt worden, und ich zweifle, daß seine Vorstellung dürfte auszuhalten seyn. Der Geheimnißvolle ist um vieles besser; ob es gleich der Geheimnißvolle gar nicht geworden ist, den Moliere in der Stelle geschildert hat, aus welcher Schlegel den Anlaß zu diesem Stücke wollte genommen haben.[1] Molieres Geheimnißvoller ist ein Geck, der sich ein wichtiges Ansehen geben will; Schlegels Geheimnißvoller aber ein gutes ehrliches Schaf, das den Fuchs spielen will, um von den Wölfen nicht gefressen zu werden. Daher kommt es auch, daß er so viel ähnliches mit dem Charakter des Mißtrauischen hat, den Cronegk hernach auf die Bühne brachte. Beide Charaktere aber, oder vielmehr beide Nüancen des nämlichen Charakters können nicht anders als in einer so kleinen und armseligen, oder so menschenfreundlichen und häßlichen Seele sich finden, daß ihre Vorstellungen nothwendig mehr Mitleiden oder Abscheu erwecken müssen, als Lachen. Der Geheimnißvolle ist wohl sonst hier aufgeführt worden; man versichert mich aber auch durchgängig, und aus der eben gemachten Betrachtung ist mir es sehr begreiflich, daß man ihn läppischer gefunden habe, als lustig.

Der Triumph der guten Frauen hingegen hat, wo er noch aufgeführt worden, und so oft er noch aufgeführt worden, überall und jederzeit, einen sehr vorzüglichen Beifall erhalten; und daß sich dieser Beifall auf wahre Schönheiten gründen müsse, daß er nicht das Werk einer überraschenden blendenden Vorstellung sey,

[1] Misanthrope Acte II. Sc. 4.
C'est de la tête aux pieds un homme tout mistère,
Qui vous jette, en passant, un coup d'oeil égaré,
Et sans aucune affaire est toujours affairé.
Tout ce qu'il vous débite en grimaces abonde,
A force de façons il assomme le monde.
Sans cesse il a tout bas, pour rompre l'entretien,
Un secret à vous dire, et ce secret n'est rien.
De la moindre vétille il fait une merveille
Et jusques au bon jour, il dit tout à l'oreille.

ist daher klar, weil ihn noch niemand nach Lesung des Stücks zurückgenommen. Wer es zuerst gelesen, dem gefällt es um so viel mehr, wenn er es spielen sieht, und wer es zuerst spielen gesehen, dem gefällt es um so viel mehr, wenn er es liest. Auch haben es die strengsten Kunstrichter eben so sehr seinen übrigen Lustspielen, als diese überhaupt dem gewöhnlichen Prasse deutscher Komödien vorgezogen.

„Ich las, sagt einer von ihnen,[1] den geschäftigen Müßiggänger; die Charaktere schienen mir vollkommen nach dem Leben; solche Müßiggänger, solche in ihre Kinder vernarrte Mütter, solche schalwitzige Besuche und solche dumme Pelzhändler sehen wir alle Tage. So denkt, so lebt, so handelt der Mittelstand unter den Deutschen. Der Dichter hat seine Pflicht gethan, er hat uns geschildert, wie wir sind. Allein ich gähnte vor Langeweile. — Ich las darauf den Triumph der guten Frauen. Welcher Unterschied! Hier finde ich Leben in den Charakteren, Feuer in ihren Handlungen, ächten Witz in ihren Gesprächen, und den Ton einer feinen Lebensart in ihrem ganzen Umgange."

Der vornehmste Fehler, den ebenderselbe Kunstrichter daran bemerkt hat, ist der, daß die Charaktere an sich selbst nicht deutsch sind. Und leider muß man diesen zugestehen. Wir sind aber in unsern Lustspielen schon zu sehr an fremde und besonders an französische Sitten gewöhnt, als daß er eine besonders üble Wirkung auf uns haben könnte.

„Nikander, heißt es, ist ein französischer Abenteurer, der auf Eroberungen ausgeht, allen Frauenzimmern nachstellt, keinem im Ernste gewogen ist, alle ruhige Ehen in Uneinigkeit zu stürzen, aller Frauen Verführer und aller Männer Schrecken zu werden sucht, und der bei allem diesem kein schlechtes Herz hat. Die herrschende Verderbniß der Sitten und Grundsätze scheint ihn mit fortgerissen zu haben. Gottlob! daß ein Deutscher, der so leben will, das verderbteste Herz von der Welt haben muß. — Hilaria, des Nikanders Frau, die er vier Wochen nach der Hochzeit verlassen, und nunmehr in zehn Jahren nicht gesehen hat, kommt auf den Einfall ihn aufzusuchen. Sie kleidet sich als eine

[1] Briefe, die neueste Literatur betreffend. Th. XXI. S. 133. (Von M. Mendelssohn.)

nen. Die Erfindung ist artig,
gezeichnet, und glücklich in Beweg
zu diesem nachgeahmten Petitmait

„Was mir, fährt er fort, s
fällt, ist der Charakter des Agen
Frauen vollkommen zu machen, z
von einer gar zu häßlichen Seite.
Juliane auf das unwürdigste, u
quälen. Grämlich, so oft er si
Thränen seiner gekränkten Frau,
gen, boshaft genug, ihre unschul
durch eine falsche Wendung zu ih
süchtig, hart, unempfindlich, u
können, in seiner Frau Kammer
Mann ist gar zu verderbt, als
Besserung zutrauen könnten. De
rolle, in welcher sich die Falte
nicht genug entwickeln können. (
die Leser wissen recht, was er wil
Raum gehabt, seine Besserung g
anstalten. Er mußte sich begnü
gehen zu thun, weil die Haupth



Hamburgische Dramaturgie.

1767—69.

Zweiter Band.



Dreiundfunfzigstes Stück.

Den 3. November 1767.

Den einundvierzigsten Abend (Freitags, den 10. Julius) urden Cenie und der Mann nach der Uhr wiederholt.

„Cenie, sagt Chevrier gerade heraus,[1] führt den Namen er Frau von Graffigni, ist aber ein Werk des Abts von Voi- mon. Es war Anfangs in Versen; weil aber die Frau von raffigni, der es erst in ihrem vierundfunfzigsten Jahre einfiel, ie Schriftstellerin zu spielen, in ihrem Leben keinen Vers ge- acht hatte, so ward Cenie in Prosa gebracht. Mais l'Auteur, gt er hinzu, y a laissé 81 vers qui y existent dans leur ntier." Das ist, ohne Zweifel, von einzeln hin und wieder rstreuten Zeilen zu verstehen, die den Reim verloren, aber die ylbenzahl beibehalten haben. Doch wenn Chevrier keinen an- ern Beweis hatte, daß das Stück in Versen gewesen: so ist es hr erlaubt, daran zu zweifeln. Die französischen Verse kommen berhaupt der Prosa so nahe, daß es Mühe kosten soll, nur in inem etwas gesuchteren Style zu schreiben, ohne daß sich nicht on selbst ganze Verse zusammen finden, denen nichts wie der eim mangelt. Und gerade denjenigen, die gar keine Verse achen, können dergleichen Verse am ersten entwischen; eben eil sie gar kein Ohr für das Metrum haben, und es also eben wenig zu vermeiden als zu beobachten verstehen.

Was hat Cenie sonst für Merkmale, daß sie nicht aus der der eines Frauenzimmers könne geflossen seyn? „Das Frauen- mmer überhaupt, sagt Rousseau,[2] liebt keine einzige Kunst,

[1] Observateur des Spectacles. Tome I. p. 211.

[2] à d'Alembert, p. 193.

versteht sich auf keine einzige, und an Genie fehlt es ihm ganz und gar. Es kann in kleinen Werken glücklich seyn, die nichts als leichten Witz, nichts als Geschmack, nichts als Anmuth, höchstens Gründlichkeit und Philosophie verlangen. Es kann sich Wissenschaft, Gelehrsamkeit und alle Talente erwerben, die sich durch Mühe und Arbeit erwerben lassen. Aber jenes himmlische Feuer, welches die Seele erhitzet und entflammet, jenes um sich greifende, verzehrende Genie, jene brennende Beredsamkeit, jene erhabene Schwünge, die ihr Entzückendes dem Innersten unsers Herzens mittheilen, werden den Schriften des Frauenzimmers allezeit fehlen."

Also fehlen sie wohl auch der Cenie? Oder, wenn sie ihr nicht fehlen, so muß Cenie nothwendig das Werk eines Mannes seyn? Rousseau selbst würde so nicht schließen. Er sagt vielmehr, was er dem Frauenzimmer überhaupt absprechen zu müssen glaube, wolle er darum keiner Frau insbesondere streitig machen. (Ce n'est pas à une femme, mais aux femmes que je refuse les talens des hommes. [1]) Und dieses sagt er eben auf Veranlassung der Cenie, eben da, wo er die Graffigni als die Verfasserin derselben anführt. Dabei merke man wohl, daß Graffigni seine Freundin nicht war, daß sie übels von ihm gesprochen hatte, daß er sich an eben der Stelle über sie beklagt. Demungeachtet erklärt er sie lieber für eine Ausnahme seines Satzes, als daß er im geringsten auf das Vorgeben des Chevrier anspielen sollte, welches er zu thun, ohne Zweifel, Freimüthigkeit genug gehabt hätte, wenn er nicht von dem Gegentheile überzeugt gewesen wäre.

Chevrier hat mehr solche verkleinerliche geheime Nachrichten. Eben dieser Abt, wie Chevrier wissen will, hat für die Favart gearbeitet. Er hat die komische Oper, Annette und Lubin, gemacht; und nicht sie, die Actrice, von der er sagt, daß sie kaum lesen könne. Sein Beweis ist ein Gassenhauer, der in Paris darüber herumgegangen; und es ist allerdings wahr, daß die Gassenhauer in der französischen Geschichte überhaupt unter die glaubwürdigsten Dokumente gehören.

1 à d'Alembert, p. 78.

Warum ein Geistlicher ein sehr verliebtes Singspiel unter fremdem Namen in die Welt schicke, ließe sich endlich noch begreifen. Aber warum er sich zu einer Cenie nicht bekennen wolle, der ich nicht viele Predigten vorziehen möchte, ist schwerlich abzusehen. Dieser Abt hat ja sonst mehr als ein Stück aufführen und drucken lassen, von welchen ihn jedermann als den Verfasser kennt, und die der Cenie bei weitem nicht gleich kommen. Wenn er einer Frau von vierundfunfzig Jahren eine Galanterie machen wollte, ist es wahrscheinlich, daß er es gerade mit seinem besten Werke würde gethan haben? —

Den zweiundvierzigsten Abend (Montags, den 13. Julius) ward die Frauenschule von Moliere aufgeführt.

Moliere hatte bereits seine Männerschule gemacht, als er im Jahr 1662 diese Frauenschule darauf folgen ließ. Wer beide Stücke nicht kennet, würde sich sehr irren, wenn er glaubte, daß hier den Frauen, wie dort den Männern, ihre Schuldigkeit geprediget würde. Es sind beides witzige Possenspiele, in welchen ein Paar junge Mädchen, wovon das eine in aller Strenge erzogen und das andere in aller Einfalt aufgewachsen, ein Paar alte Laffen hintergehen, und die beide die Männerschule heißen müßten, wenn Moliere weiter nichts darin hätte lehren wollen, als daß das dümmste Mädchen noch immer Verstand genug habe zu betrügen, und daß Zwang und Aufsicht weit weniger fruchte und nutze, als Nachsicht und Freiheit. Wirklich ist für das weibliche Geschlecht in der Frauenschule nicht viel zu lernen; es wäre denn, daß Moliere mit diesem Titel auf die Ehestandsregeln, in der zweiten Scene des dritten Acts, gesehen hätte, mit welchen aber die Pflichten der Weiber eher lächerlich gemacht werden.

„Die zwei glücklichsten Stoffe zur Tragödie und Komödie, sagt Trublet,[1] sind der Cid und die Frauenschule. Aber beide sind vom Corneille und Moliere bearbeitet worden, als diese Dichter ihre völlige Stärke noch nicht hatten. Diese Anmerkung, fügt er hinzu, habe ich von dem Hrn. von Fontenelle."

Wenn doch Trublet den Hrn. von Fontenelle gefragt hätte, wie er dieses meine. Oder falls es ihm so schon verständlich

[1] Essais de Litt. et de Morale. T. IV. p. 295.

genug war, wenn er es doch auch seinen Lesern mit ein Paar Worten hätte verständlich machen wollen. Ich wenigstens bekenne, daß ich gar nicht absehe, wo Fontenelle mit diesem Räthsel hingewollt. Ich glaube, er hat sich versprochen; oder Trublet hat sich verhört.

Wenn indeß, nach der Meinung dieser Männer, der Stoff der Frauenschule so besonders glücklich ist, und Moliere in der Ausführung desselben nur zu kurz gefallen: so hätte sich dieser auf das ganze Stück eben nicht viel einzubilden gehabt. Denn der Stoff ist nicht von ihm, sondern theils aus einer spanischen Erzählung, die man bei dem Scarron, unter dem Titel: die vergebliche Vorsicht, findet, theils aus den spaßhaften Nächten des Straparolle genommen, wo ein Liebhaber einem seiner Freunde alle Tage vertrauet, wie weit er mit seiner Geliebten gekommen, ohne zu wissen, daß dieser Freund sein Nebenbuhler ist.

„Die Frauenschule, sagt der Herr von Voltaire, war ein Stück von einer ganz neuen Gattung, worin zwar alles nur Erzählung, aber doch so künstliche Erzählung ist, daß alles Handlung zu seyn scheint."

Wenn das Neue hierin bestand, so ist es sehr gut, daß man die neue Gattung eingehen lassen. Mehr oder weniger künstlich, Erzählung bleibt immer Erzählung, und wir wollen auf dem Theater wirkliche Handlungen sehen. — Aber ist es denn auch wahr, daß alles darin erzählt wird? daß alles nur Handlung zu seyn scheint? Voltaire hätte diesen alten Einwurf nicht wieder aufwärmen sollen; oder, anstatt ihn in ein anscheinendes Lob zu verkehren, hätte er wenigstens die Antwort beifügen sollen, die Moliere selbst darauf ertheilte, und die sehr passend ist. Die Erzählungen nämlich sind in diesem Stücke, vermöge der innern Verfassung desselben, wirkliche Handlung; sie haben alles, was zu einer komischen Handlung erforderlich ist; und es ist bloße Wortklauberei, ihnen diesen Namen hier streitig zu machen.[1] Denn es kömmt ja weit weniger auf die Vorfälle an, welche

[1] In der Kritik der Frauenschule, in der Person des Dorante: Les récits eux-mêmes y sont des actions suivant la constitution du sujet.

erzählt werden, als auf den Eindruck, welchen diese Vorfälle auf den betrogenen Alten machen, wenn er sie erfährt. Das Lächerliche dieses Alten wollte Moliere vornehmlich schildern; ihn müssen wir also vornehmlich sehen, wie er sich bei dem Unfalle, der ihm drohet, gebärdet; und dieses hätten wir so gut nicht gesehen wenn der Dichter das, was er erzählen läßt, vor unsern Augen hätte vorgehen lassen, und das, was er vorgehen läßt, dafür hätte erzählen lassen. Der Verdruß, den Arnolph empfindet; der Zwang, den er sich anthut, diesen Verdruß zu verbergen; der höhnische Ton, den er annimmt, wenn er den weitern Progressen des Horaz nun vorgebauet zu haben glaubt; das Erstaunen, die stille Wuth, in der wir ihn sehen, wenn er vernimmt, daß Horaz dem ohngeachtet sein Ziel glücklich verfolgt: das sind Handlungen, und weit komischere Handlungen, als alles, was außer der Scene vorgeht. Selbst in der Erzählung der Agnese, von ihrer mit dem Horaz gemachten Bekanntschaft, ist mehr Handlung, als wir finden würden, wenn wir diese Bekanntschaft auf der Bühne wirklich machen sähen.

Also, anstatt von der Frauenschule zu sagen, daß alles darin Handlung scheine, obgleich alles nur Erzählung sey, glaubte ich mit mehrerem Rechte sagen zu können, daß alles Handlung darin sey, obgleich alles nur Erzählung zu seyn scheine.

Vierundfunfzigstes Stück.

Den 6. November 1767.

Den dreiundvierzigsten Abend (Dienstags, den 14. Julius) ward die Mütterschule des La Chaussee, und den vierundvierzigsten Abend (als den 15.) der Graf von Essex wiederholt.

Da die Engländer von jeher so gern domestica facta auf ihre Bühne gebracht haben, so kann man leicht vermuthen, daß es ihnen auch an Trauerspielen über diesen Gegenstand nicht fehlen wird. Das älteste ist das von Joh. Banks, unter dem Titel: der unglückliche Liebling, oder Graf von Essex. Es kam 1682 aufs Theater, und erhielt allgemeinen Beifall. Damals aber hatten die Franzosen schon drei Essexe; des Calprenede von 1638; des Boyer von 1678, und des jüngern Corneille von

eben diesem Jahre. Wollten indeß die Engländer, daß ihnen die Franzosen auch hierin nicht möchten zuvorgekommen seyn, so würden sie sich vielleicht auf Daniels Philotas beziehen können: ein Trauerspiel von 1611, in welchem man die Geschichte und den Charakter des Grafen, unter fremden Namen, zu finden glaubte. [1]

Banks scheint keinen von seinen französischen Vorgängern gekannt zu haben. Er ist aber einer Novelle gefolgt, die den Titel: Geheime Geschichte der Königin Elisabeth und des Grafen von Essex, führt, [2] wo er den ganzen Stoff sich so in die Hände gearbeitet fand, daß er ihn bloß zu dialogiren, ihm bloß die äußere dramatische Form zu ertheilen brauchte. Hier ist der ganze Plan, wie er von dem Verfasser der unten angeführten Schrift, zum Theil, ausgezogen worden. Vielleicht, daß es meinen Lesern nicht unangenehm ist, ihn gegen das Stück des Corneille halten zu können.

Um unser Mitleid gegen den unglücklichen Grafen desto lebhafter zu machen, und die heftige Zuneigung zu entschuldigen, welche die Königin für ihn äußert, werden ihm alle die erhabensten Eigenschaften eines Helden beigelegt; und es fehlt ihm zu

mit einer sehr ansehnlichen Armee gegen den Tyrone geschickt, welcher in Irland einen gefährlichen Aufstand erregt hatte. Nach einigen nicht viel bedeutenden Scharmützeln sah sich der Graf genöthigt, mit dem Feinde in Unterhandlung zu treten, weil seine Truppen durch Strapazen und Krankheiten sehr abgemattet waren, Tyrone aber mit seinen Leuten sehr vortheilhaft postirt stand. Da diese Unterhandlung zwischen den Anführern mündlich betrieben ward, und kein Mensch dabei zugegen seyn durfte, so wurde sie der Königin als ihrer Ehre höchst nachtheilig, und als ein gar nicht zweideutiger Beweis vorgestellt: daß Essex mit den Rebellen in einem heimlichen Verständnisse stehen müsse. Burleigh und Raleigh, mit einigen andern Parlamentsgliedern, treten sie daher um Erlaubniß an, ihn des Hochverraths anklagen zu dürfen, welches sie aber so wenig zu verstatten geneigt ist, daß sie sich vielmehr über ein dergleichen Unternehmen sehr aufgebracht bezeigt. Sie wiederholt die vorigen Dienste, welche der Graf der Nation erwiesen, und erklärt, daß sie die Undankbarkeit und den boshaften Neid seiner Ankläger verabscheue. Der Graf von Southampton, ein aufrichtiger Freund des Essex, nimmt sich zugleich seiner auf das lebhafteste an; er erhebt die Gerechtigkeit der Königin, einen solchen Mann nicht unterdrücken zu lassen; und seine Feinde müssen vor diesesmal schweigen. (Erster Act.)

Indeß ist die Königin mit der Aufführung des Grafen nichts weniger, als zufrieden, sondern läßt ihm befehlen, seine Fehler wieder gut zu machen, und Irland nicht eher zu verlassen, als bis er die Rebellen völlig zu Paaren getrieben, und alles wieder beruhigt habe. Doch Essex, dem die Beschuldigungen nicht unbekannt geblieben, mit welchen ihn seine Feinde bei ihr anzuschwärzen suchen, ist viel zu ungeduldig, sich zu rechtfertigen, und kömmt, nachdem er den Tyrone zu Niederlegung der Waffen vermocht, des ausdrücklichen Verbots der Königin ungeachtet, nach England über. Dieser unbedachtsame Schritt macht seinen Feinden eben so viel Vergnügen, als seinen Freunden Unruhe; besonders zittert die Gräfin von Rutland, mit welcher er insgeheim verheirathet ist, vor den Folgen. Am meisten aber betrübt sich die Königin, da sie sieht, daß ihr durch dieses rasche

Betragen aller Vorwand benommen ist, ihn zu vertreten, wenn sie nicht eine Zärtlichkeit verrathen will, die sie gern vor der ganzen Welt verbergen möchte. Die Erwägung ihrer Würde, zu welcher ihr natürlicher Stolz kömmt, und die heimliche Liebe, die sie zu ihm trägt, erregen in ihrer Brust den grausamsten Kampf. Sie streitet lange mit sich selbst, ob sie den verwegenen Mann nach dem Tower schicken, oder den geliebten Verbrecher vor sich lassen und ihm erlauben soll, sich gegen sie selbst zu rechtfertigen. Endlich entschließt sie sich zu dem letztern, doch nicht ohne alle Einschränkung; sie will ihn sehen, aber sie will ihn auf eine Art empfangen, daß er die Hoffnung wohl verlieren soll, für seine Vergehungen so bald Vergebung zu erhalten. Burleigh, Raleigh und Nottingham sind bei dieser Zusammenkunft gegenwärtig. Die Königin ist auf die letztere gelehnt, und scheint tief im Gespräche zu seyn, ohne den Grafen nur ein einzigesmal anzusehen. Nachdem sie ihn eine Weile vor sich knieen lassen, verläßt sie auf einmal das Zimmer, und gebietet allen, die es redlich mit ihr meinen, ihr zu folgen, und den Verräther allein zu lassen. Niemand darf es wagen, ihr ungehorsam zu seyn; selbst Southampton geht mit ihr ab, kömmt aber bald,

als daß sie ihren Verstand von seiner Unschuld überzeugen sollten. Sie verzeiht ihm, um der geheimen Neigung, die sie für ihn hegt, ein Genüge zu thun; aber zugleich entsetzt sie ihn aller seiner Ehrenstellen, in Betrachtung dessen, was sie sich selbst, als Königin, schuldig zu seyn glaubt. Und nun ist der Graf nicht länger vermögend, sich zu mäßigen; seine Ungestümheit bricht los; er wirft den Stab zu ihren Füßen, und bedient sich verschiedener Ausdrücke, die zu sehr wie Vorwürfe klingen, als daß sie den Zorn der Königin nicht aufs höchste treiben sollten. Auch antwortet sie ihm darauf, wie es Zornigen sehr natürlich ist; ohne sich um Anstand und Würde, ohne sich um die Folgen zu bekümmern: nämlich, anstatt der Antwort, giebt sie ihm eine Ohrfeige. Der Graf greift nach dem Degen, und nur der einzige Gedanke, daß es seine Königin, daß es nicht sein König ist, der ihn geschlagen, mit einem Worte, daß es eine Frau ist, von der er die Ohrfeige hat, hält ihn zurück, sich thätlich an ihr zu vergehen. Southampton beschwört ihn, sich zu fassen; aber er wiederholt seine ihr und dem Staate geleisteten Dienste nochmals, und wirft dem Burleigh und Raleigh ihren niederträchtigen Neid, so wie der Königin ihre Ungerechtigkeit vor. Sie verläßt ihn in der äußersten Wuth; und niemand als Southampton bleibt bei ihm, der Freundschaft genug hat, sich jetzt eben am wenigsten von ihm trennen zu lassen. (Dritter Act.)

Der Graf geräth über sein Unglück in Verzweiflung; er läuft wie unsinnig in der Stadt herum, schreit über das ihm angethane Unrecht und schmäht auf die Regierung. Alles das wird der Königin, mit vielen Uebertreibungen, wiedergesagt, und sie giebt Befehl, sich der beiden Grafen zu versichern. Es wird Mannschaft gegen sie ausgeschickt, sie werden gefangen genommen, und in den Tower in Verhaft gesetzt, bis daß ihnen der Prozeß kann gemacht werden. Doch indeß hat sich der Zorn der Königin gelegt, und günstigern Gedanken für den Essex wiederum Raum gemacht. Sie will ihn also, ehe er zum Verhöre geht, allem, was man ihr dawider sagt, ungeachtet, nochmals sehen; und da sie besorgt, seine Verbrechen möchten zu strafbar befunden werden, so giebt sie ihm, um sein Leben wenigstens in Sicherheit zu setzen, einen Ring, mit dem Versprechen, ihm gegen diesen

Ring, sobald er ihn ihr zuschicke, alles, was er verlangen würde, zu gewähren. Fast aber bereut sie es wieder, daß sie so gütig gegen ihn gewesen, als sie gleich darauf erfährt, daß er mit der Rutland vermählt ist, und es von der Rutland selbst erfährt, die für ihn um Gnade zu bitten kömmt. (Vierter Act.)

Fünfundfunfzigstes Stück.

Den 10. November 1767.

Was die Königin gefürchtet hatte, geschieht; Essex wird nach den Gesetzen schuldig befunden und verurtheilt, den Kopf zu verlieren; sein Freund Southampton deßgleichen. Nun weiß zwar Elisabeth, daß sie, als Königin, den Verbrecher begnadigen kann; aber sie glaubt auch, daß eine solche freiwillige Begnadigung auf ihrer Seite eine Schwäche verrathen würde, die keiner Königin gezieme; und also will sie so lange warten, bis er ihr den Ring senden, und selbst um sein Leben bitten wird. Voller Ungeduld indeß, daß es je eher je lieber geschehen möge, schickt sie die Nottingham zu ihm, und läßt ihn erinnern, an seine Rettung zu denken. Nottingham stellt sich, das zärtlichste Mitleid für ihn zu fühlen, und er vertrauet ihr das kostbare Unterpfand seines Lebens, mit der demüthigsten Bitte an die Königin, es ihm zu schenken. Nun hat Nottingham alles, was sie wünschet; nun steht es bei ihr, sich wegen ihrer verachteten Liebe an dem Grafen zu rächen. Anstatt also das auszurichten, was er ihr aufgetragen, verleumdet sie ihn auf das boshafteste, und malt ihn so stolz, so trotzig, so fest entschlossen ab, nicht um Gnade zu bitten, sondern es auf das Aeußerste ankommen zu lassen, daß die Königin dem Berichte kaum glauben kann, nach wiederholter Versicherung aber voller Wuth und Verzweiflung den Befehl ertheilt, das Urtheil ohne Anstand an ihm zu vollziehen. Dabei giebt ihr die boshafte Nottingham ein, den Grafen von Southampton zu begnadigen, nicht weil ihr das Unglück desselben wirklich nahe geht, sondern weil sie sich einbildet, daß Essex die Bitterkeit seiner Strafe um so vielmehr empfinden werde, wenn er sieht, daß die Gnade, die man ihm verweigert, seinem mitschuldigen Freunde nicht entstehe. In eben dieser Absicht räth

sie der Königin auch, seiner Gemahlin, der Gräfin von Rutland, zu erlauben, ihn noch vor seiner Hinrichtung zu sehen. Die Königin willigt in beides, aber zum Unglück für die grausame Rathgeberin; denn der Graf giebt seiner Gemahlin einen Brief an die Königin, die sich eben in dem Tower befindet, und ihn kurz darauf, als man den Grafen abgeführt, erhält. Aus diesem Brief ersieht sie, daß der Graf der Nottingham den Ring gegeben, und sie durch diese Verrätherin um sein Leben bitten lassen. Sogleich schickt sie, und läßt die Vollstreckung des Urtheils untersagen; doch Burleigh und Raleigh, dem sie aufgetragen war, hatten so sehr damit geeilt, daß die Botschaft zu spät kömmt. Der Graf ist bereits todt. Die Königin geräth vor Schmerz außer sich, verbannt die abscheuliche Nottingham auf ewig aus ihren Augen, und giebt allen, die sich als Feinde des Grafen erwiesen hatten, ihren bittersten Unwillen zu erkennen.

Aus diesem Plane ist genugsam abzunehmen, daß der Essex des Banks ein Stück von weit mehr Natur, Wahrheit und Uebereinstimmung ist, als sich in dem Essex des Corneille findet. Banks hat sich ziemlich genau an die Geschichte gehalten, nur daß er verschiedene Begebenheiten näher zusammen gerückt, und ihnen einen unmittelbarern Einfluß auf das endliche Schicksal seines Helden gegeben hat. Der Vorfall mit der Ohrfeige ist eben so wenig erdichtet, als der mit dem Ringe; beide finden sich, wie schon angemerkt, in der Historie, nur jener weit früher und bei einer ganz andern Gelegenheit, so wie es auch von diesem zu vermuthen. Denn es ist begreiflicher, daß die Königin dem Grafen den Ring zu einer Zeit gegeben, da sie mit ihm vollkommen zufrieden war, als daß sie ihm dieses Unterpfand ihrer Gnade jetzt erst sollte geschenkt haben, da er sich ihrer eben am meisten verlustig gemacht hatte, und der Fall, sich dessen zu gebrauchen, schon wirklich da war. Dieser Ring sollte sie erinnern, wie theuer ihr der Graf damals gewesen, als er ihn von ihr erhalten; und diese Erinnerung sollte ihm alsdann alle das Verdienst wiedergeben, welches er unglücklicher Weise in ihren Augen etwa könnte verloren haben. Aber was braucht es dieses Zeichens, dieser Erinnerung von heute bis auf morgen? Glaubt sie ihrer günstigen Gesinnungen auch auf so wenige Stunden nicht mächtig

zu seyn, daß sie sich mit Fleiß auf eine solche Art fesseln will? Wenn sie ihm in Ernste vergeben hat, wenn ihr wirklich an seinem Leben gelegen ist: wozu das ganze Spiegelgefecht? Warum konnte sie es bei den mündlichen Versicherungen nicht bewenden lassen? Gab sie den Ring, bloß um den Grafen zu beruhigen, so verbindet er sie, ihm ihr Wort zu halten, er mag wieder in ihre Hände kommen, oder nicht. Gab sie ihn aber, um durch die Wiedererhaltung desselben von der fortdauernden Reue und Unterwerfung des Grafen versichert zu seyn: wie kann sie in einer so wichtigen Sache seiner tödtlichsten Feindin glauben? Und hatte sich die Nottingham nicht kurz zuvor gegen sie selbst als eine solche bewiesen?

So wie Banks also den Ring gebraucht hat, thut er nicht die beste Wirkung. Mich dünkt, er würde eine weit bessere thun, wenn ihn die Königin ganz vergessen hätte, und er ihr plötzlich, aber auch zu spät, eingehändigt würde, indem sie eben von der Unschuld, oder wenigstens geringern Schuld des Grafen noch aus andern Gründen überzeugt würde. Die Schenkung des Ringes hätte vor der Handlung des Stücks lange müssen vorhergegangen seyn, und bloß der Graf hätte darauf rechnen müssen, aber aus Edelmuth nicht eher Gebrauch davon machen wollen, als bis er gesehen, daß man auf seine Rechtfertigung nicht achte, daß die Königin zu sehr wider ihn eingenommen sey, als daß er sie zu überzeugen hoffen könne, daß er sie also zu bewegen suchen müsse. Und indem sie so bewegt würde, müßte die Ueberzeugung dazu kommen; die Erkennung seiner Unschuld und die Erinnerung ihres Versprechens, ihn auch dann, wenn er schuldig seyn sollte, für unschuldig gelten zu lassen, müßten sie auf einmal überraschen, aber nicht eher überraschen, als bis es nicht mehr in ihrem Vermögen steht, gerecht und erkenntlich zu seyn.

Viel glücklicher hat Banks die Ohrfeige in sein Stück eingeflochten. — Aber eine Ohrfeige in einem Trauerspiele! Wie englisch, wie unanständig! — Ehe meine feineren Leser zu sehr darüber spotten, bitte ich sie, sich der Ohrfeige im Cid zu erinnern. Die Anmerkung, die der Herr von Voltaire darüber gemacht hat, ist in vielerlei Betrachtung merkwürdig. „Heut zu „Tage, sagt er, dürfte man es nicht wagen, einem Helden eine

„Ohrfeige geben zu lassen. Die Schauspieler selbst wissen nicht „wie sie sich dabei anstellen sollen; sie thun nur, als ob sie eine „gäben. Nicht einmal in der Komödie ist so etwas mehr erlaubt; „und dieses ist das einzige Exempel, welches man auf der tra„gischen Bühne davon hat. Es ist glaublich, daß man unter „andern mit deßwegen den Cid eine Tragikomödie betitelte; und „damals waren fast alle Stücke des Scuderi und des Bois„robert Tragikomödien. Man war in Frankreich lange der Mei„nung gewesen, daß sich das ununterbrochene Tragische, ohne „alle Vermischung mit gemeinen Zügen, gar nicht aushalten „lasse. Das Wort Tragikomödie selbst ist sehr alt; Plautus „braucht es, seinen Amphitruo damit zu bezeichnen, weil das „Abenteuer des Sosias zwar komisch, Amphitruo selbst aber in „allem Ernste betrübt ist." — Was der Herr von Voltaire nicht alles schreibt! Wie gern er immer ein wenig Gelehrsamkeit zeigen will, und wie sehr er meistentheils damit verunglückt!

Es ist nicht wahr, daß die Ohrfeige im Cid die einzige auf der tragischen Bühne ist. Voltaire hat den Essex des Banks entweder nicht gekannt, oder vorausgesetzt, daß die tragische Bühne seiner Nation allein diesen Namen verdiene. Unwissenheit verräth beides; und nur das letztere noch mehr Eitelkeit, als Unwissenheit. Was er von dem Namen der Tragikomödie hinzufügt, ist eben so unrichtig. Tragikomödie hieß die Vorstellung einer wichtigen Handlung unter vornehmen Personen, die einen vergnügten Ausgang hat; das ist der Cid, und die Ohrfeige kam dabei gar nicht in Betrachtung; denn dieser Ohrfeige ungeachtet, nannte Corneille hernach sein Stück eine Tragödie, sobald er das Vorurtheil abgelegt hatte, daß eine Tragödie nothwendig eine unglückliche Katastrophe haben müsse. Plautus braucht zwar das Wort Tragico comœdia: aber er braucht es bloß im Scherze; und gar nicht, um eine besondere Gattung damit zu bezeichnen. Auch hat es ihm in diesem Verstande kein Mensch abgeborgt, bis es in dem sechzehnten Jahrhunderte den spanischen und italienischen Dichtern einfiel, gewisse von ihren dramatischen Mißgeburten so zu nennen.[1] Wenn aber auch Plautus seinen

[1] Ich weiß zwar nicht, wer diesen Namen eigentlich zuerst gebraucht hat; aber das weiß ich gewiß, daß es Garnier nicht ist. Hedelin sagte:

Amphitruo im Ernste so genannt hätte, so wäre es doch nicht aus der Ursache geschehen, die ihm Voltaire andichtet. Nicht weil der Antheil, den Sosias an der Handlung nimmt, komisch, und der, den Amphitruo daran nimmt, tragisch ist: nicht darum hätte Plautus sein Stück lieber eine Tragikomödie nennen wollen. Denn sein Stück ist ganz komisch, und wir belustigen uns an der Verlegenheit des Amphitruo eben so sehr, als an des Sosias seiner. Sondern darum, weil diese komische Handlung größtentheils unter höhern Personen vorgeht, als man in der Komödie zu sehen gewohnt ist. Plautus selbst erklärt sich darüber deutlich genug:

Faciam ut commixta sit Tragico-comœdia:
Nam me perpetuo facere ut sit Comœdia
Reges quo veniant et di, non par arbitror.
Quid igitur? quoniam hic servus quoque partes habet,
Faciam hanc, proinde ut dixi, Tragico-comœdiam.

Sechsundfunfzigstes Stück.

Den 13. November 1767.

Aber wiederum auf die Ohrfeige zu kommen. — Einmal ist es doch nun so, daß eine Ohrfeige, die ein Mann von Ehre von seines Gleichen oder von einem Höhern bekömmt, für eine

Je ne sçai si Garnier fut le premier qui s'en servit, mais il a fait porter ce titre à sa Bradamante, ce que depuis plusieurs ont imité. (Prat. du Th. liv. II. ch. 10.) Und dabei hätten es die Geschichtschreiber des französischen Theaters auch nur sollen bewenden lassen. Aber sie machen die leichte Vermuthung des Hedelins zur Gewißheit, und gratuliren ihrem Landsmanne zu einer so schönen Erfindung. Voici la première Tragi-Comédie, ou pour mieux dire le premier poëme du Théâtre qui a porté ce titre — Garnier ne connoissoit pas assez les finesses de l'art qu'il professoit; tenons-lui cependant compte d'avoir le premier, & sans le secours des Anciens, ni de ses contemporains, fait entrevoir une idée, qui n'a pas été inutile à beaucoup d'Auteurs du dernier siècle. Garniers Bradamante ist von 1682, und ich kenne eine Menge weit frühere spanische und italienische Stücke, die diesen Titel führen.

so schimpfliche Beleidigung gehalten wird, daß alle Genugthuung, die ihm die Gesetze dafür verschaffen können, vergebens ist. Sie will nicht von einem dritten bestraft, sie will von dem Beleidigten selbst gerächt, und auf eine eben so eigenmächtige Art gerächt seyn, als sie erwiesen worden. Ob es die wahre oder die falsche Ehre ist, die dieses gebietet, davon ist hier die Rede nicht. Wie gesagt, es ist nun einmal so.

Und wenn es nun einmal in der Welt so ist: warum soll es nicht auch auf dem Theater so seyn? Wenn die Ohrfeigen dort im Gange sind: warum nicht auch hier?

„Die Schauspieler, sagt der Herr von Voltaire, wissen nicht, wie sie sich dabei anstellen sollen." Sie wüßten es wohl; aber man will eine Ohrfeige auch nicht einmal gern im fremden Namen haben. Der Schlag setzt sie in Feuer; die Person erhält ihn, aber sie fühlen ihn; das Gefühl hebt die Verstellung auf; sie gerathen aus ihrer Fassung; Scham und Verwirrung äußert sich wider Willen auf ihrem Gesichte; sie sollten zornig aussehen, und sie sehen albern aus; und jeder Schauspieler, dessen eigene Empfindungen mit seiner Rolle in Collision kommen, macht uns zu lachen.

Es ist dieses nicht der einzige Fall, in welchem man die Abschaffung der Masken bedauern möchte. Der Schauspieler kann ohnstreitig unter der Maske mehr Contenance halten; seine Person findet weniger Gelegenheit auszubrechen; und wenn sie ja ausbricht, so werden wir diesen Ausbruch weniger gewahr.

Doch der Schauspieler verhalte sich bei der Ohrfeige, wie er will: der dramatische Dichter arbeitet zwar für den Schauspieler, aber er muß sich darum nicht alles versagen, was diesem weniger thunlich und bequem ist. Kein Schauspieler kann roth werden, wenn er will: aber gleichwohl darf es ihm der Dichter vorschreiben; gleichwohl darf er den einen sagen lassen, daß er es den andern werden sieht. Der Schauspieler will sich nicht ins Gesicht schlagen lassen; er glaubt, es mache ihn verächtlich; es verwirrt ihn; es schmerzt ihn: recht gut! Wenn er es in seiner Kunst so weit noch nicht gebracht hat, daß ihn so etwas nicht verwirrt; wenn er seine Kunst so sehr nicht liebt, daß er sich, ihr zum Besten, eine kleine Kränkung will gefallen lassen:

so suche er über die Stelle so gut wegzukommen, als er kann; er weiche dem Schlage aus; er halte die Hand vor; nur verlange er nicht, daß sich der Dichter seinetwegen mehr Bedenklichkeiten machen soll, als er sich der Person wegen macht, die er ihn vo:stellen läßt. Wenn der wahre Diego, wenn der wahre Essex eine Ohrfeige hinnehmen muß: was wollen ihre Repräsentanten dawider einzuwenden haben?

Aber der Zuschauer will vielleicht keine Ohrfeige geben sehen? Oder höchstens nur einem Bedienten, den sie nicht besonders schimpft, für den sie eine seinem Stande angemessene Züchtigung ist? Einem Helden hingegen, einem Helden eine Ohrfeige! wie klein, wie unanständig! — Und wenn sie das nun eben seyn soll? Wenn eben diese Unanständigkeit die Quelle der gewaltsamsten Entschließungen, der blutigsten Rache werden soll, und wird? Wenn jede geringere Beleidigung diese schreckliche Wirkungen nicht hätte haben können? Was in seinen Folgen so tragisch werden kann, was unter gewissen Personen nothwendig so tragisch werden muß, soll dennoch aus der Tragödie ausgeschlossen seyn, weil es auch in der Komödie, weil es auch in dem Possenspiele Platz findet? Worüber wir einmal lachen, sollen wir ein andermal nicht erschrecken können?

Wenn ich die Ohrfeigen aus einer Gattung des Drama verbannt wissen möchte, so wäre es aus der Komödie. Denn was für Folgen kann sie da haben? Traurige? die sind über ihrer Sphäre. Lächerliche? die sind unter ihr, und gehören dem Possenspiele. Gar keine? so verlohnte es nicht der Mühe, sie geben zu lassen. Wer sie giebt, wird nichts als pöbelhafte Hitze, und wer sie bekömmt, nichts als knechtische Kleinmuth verrathen. Sie verbleibt also den beiden Extremen, der Tragödie und dem Possenspiele, die mehrere dergleichen Dinge gemein haben, über die wir entweder spotten oder zittern wollen.

Und ich frage jeden, der den Cid vorstellen sehen, oder ihn mit einiger Aufmerksamkeit auch nur gelesen, ob ihn nicht ein Schauder überlaufen, wenn der großsprecherische Gormas den alten würdigen Diego zu schlagen sich erdreistet? Ob er nicht das empfindlichste Mitleid für diesen, und den bittersten Unwillen gegen jenen empfunden? Ob ihm nicht auf einmal alle die

blutigen und traurigen Folgen, die diese schimpfliche Begegnung nach sich ziehen müsse, in die Gedanken geschossen, und ihn mit Erwartung und Furcht erfüllt? Gleichwohl soll ein Vorfall, der alle diese Wirkung auf ihn hat, nicht tragisch seyn?

Wenn jemals bei dieser Ohrfeige gelacht worden, so war es sicherlich von einem auf der Gallerie, der mit den Ohrfeigen zu bekannt war, und eben jetzt eine von seinem Nachbar verdient hätte. Wen aber die ungeschickte Art, mit der sich der Schauspieler etwa dabei betrug, wider Willen zu lächeln machte, der biß sich geschwind in die Lippe, und eilte, sich wieder in die Täuschung zu versetzen, aus der fast jede gewaltsamere Handlung den Zuschauer mehr oder weniger zu bringen pflegt.

Auch frage ich, welche andere Beleidigung wohl die Stelle der Ohrfeige vertreten könnte? Für jede andere würde es in der Macht des Königs stehen, dem Beleidigten Genugthuung zu schaffen; für jede andere würde sich der Sohn weigern dürfen, seinem Vater den Vater seiner Geliebten aufzuopfern. Für diese einzige läßt das Pundonor weder Entschuldigung noch Abbitte gelten; und alle gütliche Wege, die selbst der Monarch dabei einleiten will, sind fruchtlos. Corneille ließ nach dieser Denkungsart den Gormas, wenn ihm der König andeuten läßt, den Diego zufrieden zu stellen, sehr wohl antworten:

> Ces satisfactions n'appaissent point une ame:
> Qui les reçoit n'a rien, qui les fait se diffame.
> Et de tous ces accords l'effet le plus commun,
> C'est de déshonorer deux hommes au lieu d'un.

Damals war in Frankreich das Edict wider die Duelle nicht lange ergangen, dem dergleichen Maximen schnurstracks zuwider liefen. Corneille erhielt also zwar Befehl, die ganzen Zeilen wegzulassen; und sie wurden aus dem Munde der Schauspieler verbannt. Aber jeder Zuschauer ergänzte sie aus dem Gedächtnisse und aus seiner Empfindung.

In dem Essex wird die Ohrfeige dadurch noch kritischer, daß sie eine Person giebt, welche die Gesetze der Ehre nicht verbinden. Sie ist Frau und Königin: was kann der Beleidigte mit ihr anfangen? Ueber die handfertige wehrhafte Frau würde er spotten

denn eine Frau kann weder schimpfen, noch schlagen. Aber diese Frau ist zugleich der Souverain, dessen Beschimpfungen unauslöschlich sind, da sie von seiner Würde eine Art von Gesetzmäßigkeit erhalten. Was kann also natürlicher scheinen, als daß Essex sich wider diese Würde selbst auflehnt, und gegen die Höhe tobt, die den Beleidiger seiner Rache entzieht? Ich wüßte wenigstens nicht, was seine letzten Vergehungen sonst wahrscheinlich hätte machen können. Die bloße Ungnade, die bloße Entsetzung seiner Ehrenstellen konnte und durfte ihn so weit nicht treiben. Aber durch eine so knechtische Behandlung außer sich gebracht, sehen wir ihn alles, was ihm die Verzweiflung eingiebt, zwar nicht mit Billigung, doch mit Entschuldigung unternehmen. Die Königin selbst muß ihn aus diesem Gesichtspunkte ihrer Verzeihung würdig erkennen; und wir haben so ungleich mehr Mitleid mit ihm, als er uns in der Geschichte zu verdienen scheint, wo das, was er hier in der ersten Hitze der gekränkten Ehre thut, aus Eigennutz und andern niedrigen Absichten geschieht.

Der Streit, sagt die Geschichte, bei welchem Essex die Ohrfeige erhielt, war über die Wahl eines Königs von Irland. Als er sahe, daß die Königin auf ihrer Meinung beharrte, wandte er ihr mit einer sehr verächtlichen Gebärde den Rücken. In dem Augenblicke fühlte er ihre Hand, und seine fuhr nach dem Degen. Er schwur, daß er diesen Schimpf weder leiden könne noch wolle, daß er ihn selbst von ihrem Vater Heinrich nicht würde erduldet haben: und so begab er sich vom Hofe. Der Brief, den er an den Kanzler Egerton über diesen Vorfall schrieb, ist mit dem würdigsten Stolze abgefaßt, und er schien fest entschlossen, sich der Königin nie wieder zu nähern. Gleichwohl finden wir ihn bald darauf wieder in ihrer völligen Gnade, und in der völligen Wirksamkeit eines ehrgeizigen Lieblings. Diese Versöhnlichkeit, wenn sie ernstlich war, macht uns eine sehr schlechte Idee von ihm; und keine viel bessere, wenn sie Verstellung war. In diesem Falle war er wirklich ein Verräther, der sich alles gefallen ließ, bis er den rechten Zeitpunkt gekommen zu seyn glaubte. Ein elender Weinpacht, den ihm die Königin nahm, brachte ihn am Ende weit mehr auf, als die Ohrfeige; und der Zorn über diese Verschmälerung seiner Einkünfte verblendete ihn so, daß er

ohne alle Ueberlegung losbrach. So finden wir ihn in der Geschichte, und verachten ihn. Aber nicht so bei dem Banks, der seinen Aufstand zu der unmittelbaren Folge der Ohrfeige macht, und ihm weiter keine treulosen Absichten gegen seine Königin beilegt. Sein Fehler ist der Fehler einer edlen Hitze, den er bereuet, der ihm vergeben wird, und der bloß durch die Bosheit seiner Feinde der Strafe nicht entgeht, die ihm geschenkt war.

Siebenundfunfzigstes Stück.

Den 17. November 1767.

Banks hat die nämlichen Worte beibehalten, die Essex über die Ohrfeige ausstieß. Nur daß er ihn dem einen Heinriche noch alle Heinriche in der Welt, mit sammt Alexandern, beifügen läßt.[1] Sein Essex ist überhaupt zu viel Prahler, und es fehlt wenig, daß er nicht ein eben so großer Gasconier ist, als der Essex des Gasconiers Calprenede. Dabei erträgt er sein Unglück viel zu kleinmüthig, und ist bald gegen die Königin eben so kriechend, als er vorher vermessen gegen sie war. Banks hat ihn zu sehr nach dem Leben geschildert. Ein Charakter, der sich so leicht vergißt, ist kein Charakter, und eben daher der dramatischen Nachahmung unwürdig. In der Geschichte kann man dergleichen Widersprüche mit sich selbst für Verstellung halten, weil wir in der Geschichte doch selten das Innerste des Herzens kennen lernen: aber in dem Drama werden wir mit dem Helden allzuvertraut, als daß wir nicht gleich wissen sollten, ob seine Gesinnungen wirklich mit den Handlungen, die wir ihm nicht zugetrauet hätten, übereinstimmen oder nicht. Ja, sie mögen es

[1] Act. III.
— — — — By all
The Subtility, and Woman in your Sex,
I swear, that had you been a Man you durst not,
Nay, your bold Father Harry durst not this
Have done — Why fay I him? Not all the Harrys,
Nor Alexander's self, were he alive,
Shou'd boast of such a deed on Essex done
Without revenge. — — —

oder sie mögen es nicht: der tragische Dichter kann ihn in beiden Fällen nicht recht nutzen. Ohne Verstellung fällt der Charakter weg; bei der Verstellung die Würde desselben.

Mit der Elisabeth hat er in diesen Fehler nicht fallen können. Diese Frau bleibt sich in der Geschichte immer so vollkommen gleich, als es wenige Männer bleiben. Ihre Zärtlichkeit selbst, ihre heimliche Liebe zu dem Essex, hat er mit vieler Anständigkeit behandelt; sie ist auch bei ihm gewissermaßen noch ein Geheimniß. Seine Elisabeth klagt nicht, wie die Elisabeth des Corneille, über Kälte und Verachtung, über Glut und Schicksal; sie spricht von keinem Gifte, das sie verzehre; sie jammert nicht, daß ihr der Undankbare eine Suffolk vorziehe, nachdem sie ihm doch deutlich genug zu verstehen gegeben, daß er um sie allein seufzen solle, u. s. w. Keine von diesen Armseligkeiten kömmt über ihre Lippen. Sie spricht nie als eine Verliebte; aber sie handelt so. Man hört es nie, aber man sieht es, wie theuer ihr Essex ehedem gewesen, und noch ist. Einige Funken Eifersucht verrathen sie; sonst würde man sie schlechterdings für nichts, als für seine Freundin halten können.

Mit welcher Kunst aber Banks ihre Gesinnungen gegen den Grafen in Action zu setzen gewußt, das können folgende Scenen des dritten Aufzuges zeigen. — Die Königin glaubt sich allein, und überlegt den unglücklichen Zwang ihres Standes, der ihr nicht erlaube, nach der wahren Neigung ihres Herzens zu handeln. Indem wird sie die Nottingham gewahr, die ihr nachgekommen. —

Die Königin. Du hier, Nottingham? Ich glaubte, ich sey allein.

Nottingham. Verzeihe, Königin, daß ich so kühn bin. Und doch befiehlt mir meine Pflicht, noch kühner zu seyn. — Dich bekümmert etwas. Ich muß fragen, — aber erst auf meinen Knieen Dich um Verzeihung bitten, daß ich es frage — Was ist's, das Dich bekümmert? Was ist es, das diese erhabene Seele so tief herab beugt? — Oder ist Dir nicht wohl?

Die Königin. Steh auf, ich bitte dich. — Mir ist ganz wohl. — Ich danke dir für deine Liebe. — Nur unruhig, ein wenig unruhig bin ich, — meines Volkes wegen. Ich habe lange regiert, und ich fürchte, ihm nur zu lange. Es fängt an, meiner

überdrüssig zu werden. — Neue Kronen sind wie neue Kränze; die frischesten sind die lieblichsten. Die Sonne neigt sich; sie hat in ihrem Mittage zu sehr gewärmt; man fühlt sich zu heiß; man wünscht, sie wäre schon untergegangen. — Erzähle mir doch, was sagt man von der Ueberkunft des Essex?

Nottingham. — Von seiner Ueberkunft — sagt man — nicht das Beste. Aber von ihm — er ist für einen so tapfern Mann bekannt —

Die Königin. Wie? tapfer? da er mir so dient? — Der Verräther!

Nottingham. Gewiß, es war nicht gut —

Die Königin. Nicht gut! nicht gut? — Weiter nichts?

Nottingham. Es war eine verwegene, frevelhafte That.

Die Königin. Nicht wahr, Nottirgham? — Meinen Befehl so gering zu schätzen! Er hätte den Tod dafür verdient. — Weit geringere Verbrechen haben hundert weit geliebtern Lieblingen den Kopf gekostet. —

Nottingham. Ja wohl. — Und doch sollte Essex, bei so viel größerer Schuld, mit geringerer Strafe davon kommen? Er sollte nicht sterben?

Die Königin. Er soll! — Er soll sterben, und in den empfindlichsten Martern soll er sterben! — Seine Pein sey, wie seine Verrätherei, die größte von allen! — Und dann will ich seinen Kopf und seine Glieder, nicht unter den finstern Thoren, nicht auf den niedrigen Brücken, auf den höchsten Zinnen will ich sie aufgesteckt wissen, damit jeder, der vorübergeht, sie erblicke und ausrufe: Siehe da, den stolzen, undankbaren Essex! Diesen Essex, welcher der Gerechtigkeit seiner Königin trotzte! — Wohl gethan! Nicht mehr, als er verdiente! — Was sagst du, Nottingham? Meinst du nicht auch? — Du schweigst? Warum schweigst du? Willst du ihn noch vertreten?

Nottingham. Weil Du es denn befiehlst, Königin, so will ich Dir alles sagen, was die Welt von diesem stolzen, undankbaren Manne spricht. —

Die Königin. Thu das! — Laß hören: was sagt die Welt von ihm und mir?

Nottingham. Von Dir, Königin? — Wer ist es, der von

Dir nicht mit Entzücken und Bewunderung spräche? Der Nachruhm eines verstorbenen Heiligen ist nicht lauterer, als Dein Lob, von dem aller Zungen ertönen. Nur dieses einzige wünscht man, und wünscht es mit den heißesten Thränen, die aus der reinsten Liebe gegen Dich entspringen, — dieses einzige, daß Du geruhen möchtest, ihren Beschwerden gegen diesen Essex abzuhelfen, einen solchen Verräther nicht länger zu schützen, ihn nicht länger der Gerechtigkeit und der Schande vorzuenthalten, ihn endlich der Rache zu überliefern —

Die Königin. Wer hat mir vorzuschreiben?

Nottingham. Dir vorzuschreiben! — Schreibet man dem Himmel vor, wenn man ihn in tiefster Unterwerfung anflehet? — Und so flehet Dich alles wider den Mann an, dessen Gemüthsart so schlecht, so boshaft ist, daß er es auch nicht der Mühe werth achtet, den Heuchler zu spielen. — Wie stolz! wie aufgeblasen! Und wie unartig, pöbelhaft stolz, nicht anders als ein elender Lakai auf seinen bunten verbrämten Rock! — Daß er tapfer ist, räumt man ihm ein; aber so, wie es der Wolf oder der Bär ist, blind zu, ohne Plan und Vorsicht. Die wahre Tapferkeit, welche eine edle Seele über Glück und Unglück erhebt, ist fern von ihm. Die geringste Beleidigung bringt ihn auf; er tobt und raset über ein Nichts; alles soll sich vor ihm schmiegen; überall will er allein glänzen, allein hervorragen. Lucifer selbst, der den ersten Samen des Lasters in dem Himmel ausstreute, war nicht ehrgeiziger und herrschsüchtiger, als er. Aber, so wie dieser aus dem Himmel stürzte — —

Die Königin. Gemach, Nottingham, gemach! — Du eiferst dich ja ganz aus dem Athem. — Ich will nichts mehr hören — (bei Seite) Gift und Blattern auf ihre Zunge! — Gewiß, Nottingham, du solltest dich schämen, so etwas auch nur nachzusagen; dergleichen Niederträchtigkeiten des boshaften Pöbels zu wiederholen. Und es ist nicht einmal wahr, daß der Pöbel das sagt. Er denkt es auch nicht. Aber ihr, ihr wünscht, daß er es sagen möchte.

Nottingham. Ich erstaune, Königin —

Die Königin. Worüber?

Nottingham. Du gebotest mir selbst, zu reden —

Die Königin. Ja, wenn ich es nicht bemerkt hätte, wie gewünscht dir dieses Gebot kam! wie vorbereitet du darauf warest! Auf einmal glühte dein Gesicht, flammte dein Auge; das volle Herz freute sich, überzufließen, und jedes Wort, jede Gebärde hatte seinen längst abgezielten Pfeil, deren jeder mich mit trifft.

Nottingham. Verzeihe, Königin, wenn ich in dem Ausdrucke meine Schuldigkeit gefehlt habe. Ich maß ihn nach Deinem ab.

Die Königin. Nach meinem? — Ich bin seine Königin. Mir steht es frei, dem Dinge, das ich geschaffen habe, mitzuspielen, wie ich will. — Auch hat er sich der gräßlichsten Verbrechen gegen meine Person schuldig gemacht. Mich hat er beleidigt, aber nicht dich. — Womit könnte dich der arme Mann beleidigt haben? Du hast keine Gesetze, die er übertreten, keine Unterthanen, die er bedrücken, keine Krone, nach der er streben könnte. Was findest du denn also für ein grausames Vergnügen, einen Elenden, der ertrinken will, lieber noch auf den Kopf zu schlagen, als ihm die Hand zu reichen?

Nottingham. Ich bin zu tadeln —

Die Königin. Genug davon! — Seine Königin, die Welt, das Schicksal selbst erklärt sich wider diesen Mann, und doch scheint er dir kein Mitleid, keine Entschuldigung zu verdienen? —

Nottingham. Ich bekenne es, Königin, —

Die Königin. Geh, es sey dir vergeben! — Rufe mir gleich die Rutland her. —

Achtundfunfzigstes Stück.

Den 20. November 1767.

Nottingham geht, und bald darauf erscheint Rutland. Man erinnere sich, daß Rutland, ohne Wissen der Königin, mit dem Essex vermählt ist.

Die Königin. Kömmst du, liebe Rutland? Ich habe nach dir geschickt. — Wie ist's? Ich finde dich, seit einiger Zeit, so traurig. Woher diese trübe Wolke, die dein holdes Auge umzieht? Sey munter, liebe Rutland; ich will dir einen wackern Mann suchen.

Rutland. Großmüthige Frau! — Ich verdiene es nicht, daß meine Königin so gnädig auf mich herabsieht.

Die Königin. Wie kannst du so reden? — Ich liebe dich; ja wohl liebe ich dich. — Du sollst es daraus schon sehen! — Eben habe ich mit der Nottingham, der widerwärtigen! — einen Streit gehabt; und zwar — über Mylord Essex.

Rutland. Ha!

Die Königin. Sie hat mich recht sehr geärgert. Ich konnte sie nicht länger vor Augen sehen.

Rutland (bei Seite). Wie fahre ich bei diesem theuern Namen zusammen! Mein Gesicht wird mich verrathen. Ich fühl' es; ich werde blaß — und wieder roth. —

Die Königin. Was ich dir sage, macht dich erröthen? —

Rutland. Dein so überraschendes, gütiges Vertrauen, Königin, —

Die Königin. Ich weiß, daß du mein Vertrauen verdienst. — Komm, Rutland, ich will dir alles sagen. Du sollst mir rathen. — Ohne Zweifel, liebe Rutland, wirst du es auch gehört haben, wie sehr das Volk wider den armen, unglücklichen Mann schreit; was für Verbrechen es ihm zur Last legt. Aber das Schlimmste weißt du vielleicht noch nicht? Er ist heute aus Irland angekommen; wider meinen ausdrücklichen Befehl; und hat die dortigen Angelegenheiten in der größten Verwirrung gelassen.

Rutland. Darf ich Dir, Königin, wohl sagen, was ich denke? — Das Geschrei des Volkes ist nicht immer die Stimme der Wahrheit. Sein Haß ist öfters so ungegründet —

Die Königin. Du sprichst die wahren Gedanken meiner Seele. — Aber, liebe Rutland, er ist dem ohngeachtet zu tadeln. — Komm her, meine Liebe; laß mich an deinen Busen mich lehnen. — O gewiß, man legt mir es zu nahe! Nein, so will ich mich nicht unter ihr Joch bringen lassen. Sie vergessen, daß ich ihre Königin bin. — Ah, Liebe; so ein Freund hat mir längst gefehlt, gegen den ich so meinen Kummer ausschütten kann! —

Rutland. Siehe meine Thränen, Königin — Dich so leiden zu sehen, die ich so bewundere! — O, daß mein guter Engel

Gedanken in meine Seele, und Worte auf meine Zunge legen wollte, den Sturm in Deiner Brust zu beschwören, und Balsam in Deine Wunden zu gießen!

Die Königin. O, so wärest du mein guter Engel! mitleidige, beste Rutland! — Sage, ist es nicht Schade, daß so ein braver Mann ein Verräther seyn soll? daß so ein Held, der wie ein Gott verehrt ward, sich so erniedrigen kann, mich um einen kleinen Thron bringen zu wollen?

Rutland. Das hätte er gewollt? das könnte er wollen? Nein, Königin, gewiß nicht, gewiß nicht! Wie oft habe ich ihn von Dir sprechen hören! mit welcher Ergebenheit, mit welcher Bewunderung, mit welchem Entzücken habe ich ihn von Dir sprechen hören!

Die Königin. Hast du ihn wirklich von mir sprechen hören?

Rutland. Und immer als einen Begeisterten, aus dem nicht kalte Ueberlegung, aus dem ein inneres Gefühl spricht, dessen er nicht mächtig ist. Sie ist, sagte er, die Göttin ihres Geschlechts, so weit über alle andere Frauen erhaben, daß das, was wir in diesen am meisten bewundern, Schönheit und Reiz, in ihr nur die Schatten sind, ein größeres Licht dagegen abzusetzen. Jede weibliche Vollkommenheit verliert sich in ihr, wie der schwache Schimmer eines Sternes in dem alles überströmenden Glanze des Sonnenlichts. Nichts übersteigt ihre Güte; die Huld selbst beherrscht, in ihrer Person, diese glückliche Insel; ihre Gesetze sind aus dem ewigen Gesetzbuche des Himmels gezogen, und werden dort von Engeln wieder aufgezeichnet. — O, unterbrach er sich dann mit einem Seufzer, der sein ganzes getreues Herz ausdrückte, o, daß sie nicht unsterblich seyn kann! Ich wünsche ihn nicht zu erleben, den schrecklichen Augenblick, wenn die Gottheit diesen Abglanz von sich zurückruft, und mit eins sich Nacht und Verwirrung über Britannien verbreiten.

Die Königin. Sagte er das, Rutland?

Rutland. Das, und weit mehr. Immer so neu, als wahr in Deinem Lobe, dessen unversiegene Quelle von den lautersten Gesinnungen gegen Dich überströmte —

Die Königin. O, Rutland, wie gern glaube ich dem Zeugnisse, das du ihm giebst!

Rutland. Und kannst ihn noch für einen Verräther halten?

Die Königin. Nein; — aber doch hat er die Gesetze übertreten. — Ich muß mich schämen ihn länger zu schützen. — Ich darf es nicht einmal wagen, ihn zu sehen.

Rutland. Ihn nicht zu sehen, Königin? nicht zu sehen? — Bei dem Mitleid, das seinen Thron in Deiner Seele aufgeschlagen, beschwöre ich Dich, — Du mußt ihn sehen! Schämen? wessen? daß Du mit einem Unglücklichen Erbarmen hast? — Gott hat Erbarmen: und Erbarmen sollte Könige schimpfen? — — Nein, Königin; sey auch hier Dir selbst gleich. Ja, Du wirst es; Du wirst ihn sehen, wenigstens einmal sehen —

Die Königin. Ihn, der meinen ausdrücklichen Befehl so geringschätzen können? Ihn, der sich so eigenmächtig vor meine Augen drängen darf? Warum blieb er nicht, wo ich ihm zu bleiben befahl?

Rutland. Rechne ihm dieses zu keinem Verbrechen! Gieb die Schuld der Gefahr, in der er sich sah. Er hörte, was hier vorging; wie sehr man ihn zu verkleinern, ihn Dir verdächtig zu machen suche. Er kam also, zwar ohne Erlaubniß, aber in der besten Absicht; in der Absicht, sich zu rechtfertigen, und Dich nicht hintergehen zu lassen.

Die Königin. Gut; so will ich ihn denn sehen, und will ihn gleich sehen. — O, meine Rutland, wie sehr wünsche ich es, ihn noch immer eben so rechtschaffen zu finden, als tapfer ich ihn kenne!

Rutland. O, nähre diese günstige Gedanken! Deine königliche Seele kann keine gerechtere hegen. — Rechtschaffen! So wirst Du ihn gewiß finden. Ich wollte für ihn schwören; bei aller Deiner Herrlichkeit für ihn schwören, daß er es nie aufgehört zu seyn. Seine Seele ist reiner als die Sonne, die Flecken hat, und irdische Dünste an sich zieht, und Geschmeiß ausbrütet. — Du sagst, er ist tapfer; und wer sagt es nicht? Aber ein tapferer Mann ist keiner Niederträchtigkeit fähig. Bedenke, wie er die Rebellen gezüchtigt; wie furchtbar er Dich dem Spanier gemacht, der vergebens die Schätze seiner Indien wider Dich verschwendete. Sein Name floh vor Deinen Flotten und Völkern vorher, und ehe diese noch eintrafen, hatte öfters schon sein Name gesiegt.

Die Königin (bei Seite). Wie beredt sie ist! — Ha! dieses Feuer, diese Innigkeit, — das bloße Mitleid geht so weit nicht. — Ich will es gleich hören! (Zu ihr.) Und dann, Rutland, seine Gestalt —

Rutland. Recht, Königin; seine Gestalt. — Nie hat eine Gestalt den innern Vollkommenheiten mehr entsprochen! — Bekenn es, Du, die Du selbst so schön bist, daß man nie einen schönern Mann gesehen! So würdig, so edel, so kühn und gebieterisch die Bildung! Jedes Glied, in welcher Harmonie mit dem andern! Und doch das Ganze von einem so sanften lieblichen Umrisse! Das wahre Modell der Natur, einen vollkommenen Mann zu bilden! Das seltene Muster der Kunst, die aus hundert Gegenständen zusammen suchen muß, was sie hier bei einander findet!

Die Königin (bei Seite). Ich dacht' es! — Das ist nicht länger auszuhalten. — (Zu ihr). Wie ist dir, Rutland? Du geräthst außer dir. Ein Wort, ein Bild überjagt das andere. Was spielt so den Meister über dich? Ist es bloß deine Königin, ist es Essex selbst, was diese wahre, oder diese erzwungene Leidenschaft wirkt? — (Bei Seite.) Sie schweigt; — ganz gewiß, sie liebt ihn. — Was habe ich gethan? Welchen neuen Sturm habe ich in meinem Busen erregt? u. s. w.

Hier erscheinen Burleigh und die Nottingham wieder, der Königin zu sagen, daß Essex ihren Befehl erwarte. Er soll vor sie kommen. „Rutland," sagt die Königin, „wir sprechen ein„ander schon weiter; geh' nur. — Nottingham, tritt du näher." Dieser Zug der Eifersucht ist vortrefflich. Essex kömmt und nun erfolgt die Scene mit der Ohrfeige. Ich wüßte nicht, wie sie verständiger und glücklicher vorbereitet seyn könnte. Essex, anfangs, scheint sich völlig unterwerfen zu wollen; aber, da sie ihm befiehlt, sich zu rechtfertigen, wird er nach und nach hitzig; er prahlt, er pocht, er trotzt. Gleichwohl hätte alles das die Königin so weit nicht aufbringen können, wenn ihr Herz nicht schon durch Eifersucht erbittert gewesen wäre. Es ist eigentlich die eifersüchtige Liebhaberin, welche schlägt, und die sich nur der Hand der Königin bedient. Eifersucht überhaupt schlägt gern. —

Ich, meines Theils, möchte diese Scenen lieber auch nur

Nur den Styl des Banks
setzung nicht beurtheilen. Von sei
lich abgehen müssen. Er ist zugl
so kriechend und so hochtrabend,
Person, sondern ganz durchaus,
von Mißhelligkeit dienen kann.
Klippen, so gut als möglich, durc
doch an der einen lieber, als an

Ich habe mich mehr vor dem
dem Platten. Die mehrsten hätte
theil gethan; denn schwülstig und
für einerlei. Nicht nur viele der
selbst. Ihre Helden sollten wie an
wären das für Helden! Ampullæ
tenzen und Blasen und ellenlange
wahren Ton der Tragödie.

„Wir haben es an nichts fehl
merke, daß er vornehmlich von s
„Drama aus dem Grunde zu ve
„Alten die volle prächtige Versifica
„nur für Sprachen von sehr abgem
„merklichen Accenten, nur für weitl
„in Noten gesetzte und mit Instru
„so wohl schickt: ihre Einfalt aber

Muster nehmen dürfen. Alle Personen sprechen und unterhalten sich da auf einem freien, öffentlichen Platze, in Gegenwart einer neugierigen Menge Volks. Sie müssen also fast immer mit Zurückhaltung und Rücksicht auf ihre Würde sprechen; sie können sich ihrer Gedanken und Empfindungen nicht in den ersten den besten Worten entladen; sie müssen sie abmessen und wählen. Aber wir Neuern, die wir den Chor abgeschafft, die wir unsere Personen größtentheils zwischen ihren vier Wänden lassen: was können wir für Ursache haben, sie dem ohngeachtet immer eine so geziemende, so ausgesuchte, so rhetorische Sprache führen zu lassen? Sie hört niemand, als dem sie es erlauben wollen, sie zu hören; mit ihnen spricht niemand als Leute, welche in die Handlung wirklich mit verwickelt, die also selbst im Affekte sind, und weder Lust noch Muße haben, Ausdrücke zu controliren. Das war nur von dem Chore zu besorgen, der, so genau er auch in das Stück eingeflochten war, dennoch niemals mit handelte, und stets die handelnden Personen mehr richtete, als an ihrem Schicksale wirklichen Antheil nahm. Umsonst beruft man sich deßfalls auf den höhern Rang der Personen. Vornehme Leute haben sich besser ausdrücken gelernt, als der gemeine Mann: aber sie affectiren nicht unaufhörlich, sich besser auszudrücken, als er. Am wenigsten in Leidenschaften, deren jeder seine eigene Beredsamkeit hat, mit der allein die Natur begeistert, die in keiner Schule gelernt wird, und auf die sich der Unerzogenste so gut versteht, als der Polirteste.

Bei einer gesuchten, kostbaren, schwülstigen Sprache kann niemals Empfindung seyn. Sie zeugt von keiner Empfindung, und kann keine hervorbringen. Aber wohl verträgt sie sich mit den simpelsten, gemeinsten, plattesten Worten und Redensarten.

Wie ich Banks' Elisabeth sprechen lasse, weiß ich wohl, hat noch keine Königin auf dem französischen Theater gesprochen. Den niedrigen, vertraulichen Ton, in dem sie sich mit ihren Frauen unterhält, würde man in Paris kaum einer guten adeligen Landfrau angemessen finden. „Ist dir nicht wohl? — Mir ist ganz „wohl. Steh auf, ich bitte dich. — Nur unruhig; ein wenig „unruhig bin ich. — Erzähle mir doch. — Nicht wahr, Notting„ham? Thu das! Laß hören! — Gemach, gemach! — Du eiferst

„dich aus dem Athem. — Gift und Blattern auf ihre Zunge!
„Mir steht es frei, dem Dinge, das ich geschaffen habe, mitzu-
„spielen, wie ich will. — Auf den Kopf schlagen. — Wie ist's?
„Sey munter, liebe Rutland; ich will dir einen wackern Mann
„suchen. — Wie kannst du so reden? — Du sollst es schon sehen.
„— Sie hat mich recht sehr geärgert. Ich konnte sie nicht länger
„vor Augen sehen. — Komm her, meine Liebe; laß mich an dei-
„nen Busen mich lehnen. — Ich dacht' es! — Das ist nicht
„länger auszuhalten." — Ja wohl ist es nicht auszuhalten!
würden die feinen Kunstrichter sagen. —

Werden vielleicht auch manche von meinen Lesern sagen. Denn leider giebt es Deutsche, die noch weit französischer sind, als die Franzosen. Ihnen zu gefallen, habe ich diese Brocken auf einen Haufen getragen. Ich kenne ihre Art zu kritisiren. Alle die kleinen Nachlässigkeiten, die ihr zärtliches Ohr so unendlich beleidigen, die dem Dichter so schwer zu finden waren, die er mit so vieler Ueberlegung dahin und dorthin streute, um den Dialog geschmeidig zu machen, und den Reden einen wahrern Anschein der augenblicklichen Eingebung zu ertheilen, reihen sie sehr witzig zusammen auf einen Faden, und wollen sich krank darüber lachen. Endlich folgt ein mitleidiges Achselzucken: „man hört wohl, daß der gute Mann die große Welt nicht kennt; daß er nicht viele Königinnen reden gehört; Racine verstand das besser; aber Racine lebte auch bei Hofe."

Dem ohngeachtet würde mich das nicht irre machen. Desto schlimmer für die Königinnen, wenn sie wirklich nicht so sprechen, nicht so sprechen dürfen. Ich habe es lange schon geglaubt, daß der Hof der Ort eben nicht ist, wo ein Dichter die Natur studiren kann. Aber wenn Pomp und Etiquette aus Menschen Maschinen macht, so ist es das Werk des Dichters, aus diesen Maschinen wieder Menschen zu machen. Die wahren Königinnen mögen so gesucht und affektirt sprechen, als sie wollen: seine Königinnen müssen natürlich sprechen. Er höre der Hekuba des Euripides nur fleißig zu; und tröste sich immer, wenn er schon sonst keine Königinnen gesprochen hat.

Nichts ist züchtiger und anständiger als die simple Natur. Grobheit und Wust ist eben so weit von ihr entfernt, als Schwulst

und Bombast von dem Erhabenen. Das nämliche Gefühl, welches die Gränzscheidung dort wahrnimmt, wird sie auch hier bemerken. Der schwülstigste Dichter ist daher unfehlbar auch der pöbelhafteste. Beide Fehler sind unzertrennlich; und keine Gattung giebt mehrere Gelegenheit in beide zu verfallen, als die Tragödie.

Gleichwohl scheint die Engländer vornehmlich nur der eine in ihrem Banks beleidigt zu haben. Sie tadelten weniger seinen Schwulst, als die pöbelhafte Sprache, die er so edle und in der Geschichte ihres Landes so glänzende Personen führen lasse; und wünschten lange, daß sein Stück von einem Manne, der den tragischen Ausdruck mehr in seiner Gewalt habe, möchte umgearbeitet werden.[1] Dieses geschah endlich auch. Fast zu gleicher Zeit machten sich Jones und Brook darüber. Heinrich Jones, von Geburt ein Irländer, war seiner Profession nach ein Maurer, und vertauschte, wie der alte Ben Johnson, seine Kelle mit der Feder. Nachdem er schon einen Band Gedichte auf Subscription drucken lassen, die ihn als einen Mann von großem Genie bekannt machten, brachte er seinen Essex 1753 aufs Theater. Als dieser zu London gespielt ward, hatte man bereits den von Heinrich Brook in Dublin gespielt. Aber Brook ließ seinen erst einige Jahre hernach drucken; und so kann es wohl seyn, daß er, wie man ihm Schuld giebt, eben sowohl den Essex des Jones als den vom Banks genutzt hat. Auch muß noch ein Essex von einem James Ralph vorhanden seyn. Ich gestehe, daß ich keinen gelesen habe, und alle drei nur aus den gelehrten Tagebüchern kenne. Von dem Essex des Brook sagt ein französischer Kunstrichter, daß er das Feuer und das Pathetische des Banks mit der schönen Poesie des Jones zu verbinden gewußt habe. Was

[1] (Companion to the Theatre Vol. II. p. 105.) — The Diction is every where very bad, and in some Places so low, that it even becomes unnatural. — And I think, there cannot be a greater Proof of the little Encouragement this Age affords the Merit, than that no Gentleman possessed of a true Genius and Spirit of Poetry, thinks it worth his Attention to adorn so celebrated a Part of History with that Dignity of Expression befitting Tragedy in general, but more particularly, where the Characters are perhaps the greatest the World ever produced.

er über die Rolle der Rutland, und über derselben Verzweiflung bei der Hinrichtung ihres Gemahls, hinzufügt,[1] ist merkwürdig; man lernt auch daraus das Pariser Parterre auf einer Seite kennen, die ihm wenig Ehre macht.

Aber einen spanischen Essex habe ich gelesen, der viel zu sonderbar ist, als daß ich nicht im Vorbeigehen etwas davon sagen sollte. —

Sechzigstes Stück.

Den 27. November 1767.

Er ist von einem Ungenannten, und führt den Titel: Für seine Gebieterin sterben.[2] Ich finde ihn in einer Sammlung von Komödien, die Joseph Padrino zu Sevilien gedruckt hat, und in der er das vierundsiebzigste Stück ist. Wann er verfertigt worden, weiß ich nicht; ich sehe auch nichts, woraus es sich ungefähr abnehmen ließe. Das ist klar, daß sein Verfasser weder die französischen und englischen Dichter, welche die nämliche Geschichte bearbeitet haben, gebraucht hat, noch von ihnen gebraucht worden. Er ist ganz original. Doch ich will dem Urtheile meiner Leser nicht vorgreifen.

Essex kömmt von seiner Expedition wider die Spanier zurück, und will der Königin in London Bericht davon abstatten. Wie er anlangt, hört er, daß sie sich zwei Meilen von der Stadt auf dem Landgute einer ihrer Hofdamen, Namens Blanca, befinde. Diese Blanca ist die Geliebte des Grafen und auf diesem Landgute hat er, noch bei Lebzeiten ihres Vaters, viele heimliche Zusammenkünfte mit ihr gehabt. Sogleich begiebt er sich dahin, und bedient sich des Schlüssels, den er noch von der Gartenthüre

[1] (Journ. Encycl. Mars 1761.) Il a aussi fait tomber en démence la Comtesse de Rutland au moment que cet illustre époux est conduit à l'échafaud; ce moment où cette Comtesse est un objet bien digne de pitié, a produit une très-grande sensation, et a été trouvé admirable à Londres: en France il eut paru ridicule, il aurait été sifflé et l'on aurait envoyé la Comtesse avec l'Auteur aux Petites-Maisons.

[2] Dar la vida por su Dama, el Conde de Sex; de un Ingenio de esta Corte.

ührt, durch die er ehedem zu ihr gekommen. Es ist natürlich, er sich seiner Geliebten eher zeigen will, als der Königin. er durch den Garten nach ihren Zimmern schleicht, wird er, dem schattichten Ufer eines durch denselben geleiteten Armes Themse, ein Frauenzimmer gewahr (es ist ein schwüler Sommer-b), das mit den bloßen Füßen in dem Wasser sitzt, und sich hlt. Er bleibt voller Verwunderung über ihre Schönheit n, ob sie schon das Gesicht mit einer halben Maske bedeckt um nicht erkannt zu werden. Diese Schönheit, wie billig, weitläuftig beschrieben, und besonders werden über die aller-en weißen Füße in dem klaren Wasser sehr spitzfindige Dinge t. Nicht genug, daß der entzückte Graf zwei krystallene len in einem fließenden Krystalle stehen sieht; er weiß vor unen nicht, ob das Wasser der Krystall ihrer Füße ist, wel-in Fluß gerathen, oder ob ihre Füße der Krystall des Wassers der sich in diese Form condensirt hat.[1] Noch verwirrter

[1] Las dos columnas bellas
Metiò dentro del rio, y como al vellas
Vi un crystal en el rio desatado,
Y vi crystal en ellas condensado,
No supe si las aguas que se vian
Eran sus pies, que liquidos corr.an,
O si sus dos columnas se formaban
De las aguas, que alli se congelaban.

Aehnlichkeit treibt der Dichter noch weiter, wenn er beschreiben wie die Dame, das Wasser zu kosten, es mit ihrer hohlen Hand pft, und nach dem Munde geführt habe. Diese Hand, sagt er, dem klaren Wasser so ähnlich, daß der Fluß selbst für Schrecken men fuhr, weil er befürchtete, sie möchte einen Theil ihrer eigenen mittrinken.

Quiso probar a caso
El agua,y fueron crystalino vaso
Sus manos, acercò las a los labios,
Ye ntonces el arrayo llorò agravios,
Y como tanto, en fin, se parecia
A sus manos aquello que bebia,
Temi con sobresalto (y no fue en vano)
Que se bebiera parte de la mano.

macht ihn die halbe schwarze Maske auf dem weißen Gesichte: er kann nicht begreifen, in welcher Absicht die Natur ein so göttliches Monstrum gebildet, und auf seinem Gesichte so schwarzen Basalt mit so glänzendem Helfenbeine gepaaret habe; ob mehr zur Bewunderung, oder mehr zur Verspottung?[1] Kaum hat sich das Frauenzimmer wieder angekleidet, als, unter der Ausrufung: Stirb Tyrannin! ein Schuß auf sie geschieht, und gleich darauf zwei maskirte Männer mit bloßem Degen auf sie los gehen, weil der Schuß sie nicht getroffen zu haben scheint. Essex besinnt sich nicht lange, ihr zu Hülfe zu eilen. Er greift die Mörder an, und sie entfliehen. Er will ihnen nach; aber die Dame ruft ihn zurück, und bittet ihn, sein Leben nicht in Gefahr zu setzen. Sie sieht, daß er verwundet ist, knüpft ihre Schärpe los, und giebt sie ihm, sich die Wunde damit zu verbinden. Zugleich, sagt sie, soll diese Schärpe dienen, mich Euch zu seiner Zeit zu erkennen zu geben; jetzt muß ich mich entfernen, ehe über den Schuß mehr Lärmen entsteht; ich möchte nicht gern, daß die Königin den Zufall erführe, und ich beschwöre Euch daher um Eure Verschwiegenheit. Sie geht, und Essex bleibt voller Erstaunen über diese sonderbare Begebenheit, über die er mit seinem Bedienten, Namens Cosme, allerlei Betrachtungen anstellt. Dieser Cosme ist die lustige Person des Stücks; er war vor dem Garten geblieben, als sein Herr hereingegangen, und hatte den Schuß zwar gehört, aber ihm doch nicht zu Hülfe kommen dürfen. Die Furcht hielt an der Thüre Schildwache, und versperrte ihm den Eingang. Furchtsam ist Cosme für viere;[2] und das sind die spanischen

[1] Yo, que al principio vi, ciego, y turbado
A una parte nevado
Y en otra negro el rostro,
Juzguè, mirando tan divino monstruo,
Que la naturaleza cuidadosa
Desigual uniendo tan hermosa,
Quiso hacer por assembro, o por ultrage,
De azabache y marfil un maridage.

[2] Ruido de armas en la Quinta,
Y dentro el Conde? Que aguardo,
Que no voi à socorrerle?

men gemeiniglich alle. Essex bekennt, daß er sich unfehlbar die schöne Unbekannte verliebt haben würde, wenn Blanca schon so völlig Besitz von seinem Herzen genommen hätte, sie durchaus keiner andern Leidenschaft darin Raum lasse. ;, sagt er, wer mag sie wohl gewesen seyn? Was dünkt dich, ne? — Wer wird's gewesen seyn, antwortete Cosme, als des ners Frau, die sich die Beine gewaschen?[1] — Aus diesem kann man leicht auf das Uebrige schließen. Sie gehen ch beide wieder fort; es ist zu spät geworden; das Haus le über den Schuß in Bewegung gerathen seyn; Essex ge- sich daher nicht, unbemerkt zur Blanca zu kommen, und iebt seinen Besuch auf ein andermal.

Nun tritt der Herzog von Alanzon auf, mit Flora, der ca Kammermädchen. (Die Scene ist noch auf dem Land- in einem Zimmer der Blanca; die vorigen Auftritte waren m Garten. Es ist des folgenden Tages.) Der König von kreich hatte der Elisabeth eine Verbindung mit seinem jüng- Bruder vorgeschlagen. Dieses ist der Herzog von Alanzon. t, unter dem Vorwande einer Gesandtschaft, nach England umen, um diese Verbindung zu Stande zu bringen. Es läßt lles, sowohl von Seiten des Parlaments als der Königin, wohl dazu an: aber indeß erblickt er die Blanca, und ver- sich in sie. Jetzt kömmt er und bittet Floren, ihm in seiner behülflich zu seyn. Flora verbirgt ihm nicht, wie wenig erwarten habe; doch ohne ihm das geringste von der Ver- ichkeit, in welcher der Graf mit ihr steht, zu entdecken. Sie bloß, Blanca suche sich zu verheirathen, und da sie hierauf mit einem Manne, dessen Stand so weit über den ihrigen en sey, doch keine Rechnung machen könne, so dürfte sie

Que aguardo? Lindo recado:
Aguardo à que quiera el miedo
Dexarme entrar — — — —

— — — — — — — — — — —

Cosme, que ha tenido un miedo
Que puede valer por quatro.

[1] La muger del hortelano,
Que se lavaba las piernas.

schwerlich seiner Liebe Gehör geben. — (Man erwartet, daß de Herzog auf diesen Einwurf die Lauterkeit seiner Absichten betheuern werde: aber davon kein Wort! Die Spanier sind in diesem Punkte lange so strenge und delikat nicht, als die Franzosen.) Er hat einen Brief an die Blanca geschrieben, den Flora übergeben soll. Er wünscht, es selbst mit anzusehen, was dieser Brief für Eindruck auf sie machen werde. Er schenkt Floren eine güldene Kette, und Flora versteckt ihn in eine anstoßende Galerie, indem Blanca mit Cosme hereintritt, welcher ihr die Ankunft seines Herrn meldet.

Essex kömmt. Nach den zärtlichsten Bewillkommungen der Blanca, nach den theuersten Versicherungen des Grafen, wie sehr er ihrer Liebe sich würdig zu zeigen wünsche, müssen sich Flora und Cosme entfernen, und Blanca bleibt mit dem Grafen allein. Sie erinnert ihn, mit welchem Eifer und mit welcher Standhaftigkeit er sich um ihre Liebe beworben habe. Nachdem sie ihm drei Jahre widerstanden, habe sie endlich sich ihm ergeben, und ihn, unter Versicherung, sie zu heirathen, zum Eigenthümer ihrer Ehre gemacht. (The hice dueño de mi honor: der Ausdruck sagt im Spanischen ein wenig viel.) Nur die Feindschaft, welche unter ihren beiderseitigen Familien obgewaltet, habe nicht erlaubt, ihre Verbindung zu vollziehen. Essex ist nichts in Abrede, und fügt hinzu, daß, nach dem Tode ihres Vaters und Bruders, nur die ihm aufgetragene Expedition wider die Spanier dazwischen gekommen sey. Nun aber habe er diese glücklich vollendet; nun wolle er unverzüglich die Königin um Erlaubniß zu ihrer Vermählung antreten. — Und so kann ich dir denn, sagt Blanca, als meinem Geliebten, als meinem Bräutigam, als meinem Freunde, alle meine Geheimnisse sicher anvertrauen. [1] —

[1] Bien podrè seguramente
Revelarte intentos mios,
Como a galan, como a dueño
Como a esposo, y como a amigo.

Einundsechzigstes Stück.

Den 1. December 1767.

Hierauf beginnt sie eine lange Erzählung von dem Schicksale der Maria von Schottland. Wir erfahren (denn Essex selbst muß alles das ohne Zweifel längst wissen), daß ihr Vater und Bruder dieser unglücklichen Königin sehr zugethan gewesen; daß sie sich geweigert, an der Unterdrückung der Unschuld Theil zu nehmen; daß Elisabeth sie daher gefangen setzen, und in dem Gefängnisse heimlich hinrichten lassen. Kein Wunder, daß Blanca die Elisabeth haßt; daß sie fest entschlossen ist, sich an ihr zu rächen. Zwar hat Elisabeth nachher sie unter ihre Hofdamen aufgenommen, und sie ihres ganzen Vertrauens gewürdigt. Aber Blanca ist unversöhnlich. Umsonst wählte die Königin, nur kürzlich, vor allen andern das Landgut der Blanca, um die Jahreszeit einige Tage daselbst ruhig zu genießen. — Diesen Vorzug selbst wollte Blanca ihr zum Verderben gereichen lassen. Sie hatte an ihren Oheim geschrieben, welcher, aus Furcht, es möchte ihm wie seinem Bruder, ihrem Vater, ergehen, nach Schottland geflohen war, wo er sich im Verborgenen aufhielt. Der Oheim war gekommen, und kurz, dieser Oheim war es gewesen, welcher die Königin in dem Garten ermorden wollen. Nun weiß Essex, und wir mit ihm, wer die Person ist, der er das Leben gerettet hat. Aber Blanca weiß nicht, daß es Essex ist, welcher ihren Anschlag vereiteln müssen. Sie rechnet vielmehr auf die unbegränzte Liebe, deren sie Essex versichert, und wagt es, ihn nicht bloß zum Mitschuldigen machen zu wollen, sondern ihm völlig die glücklichere Vollziehung ihrer Rache zu übertragen. Er soll sogleich an ihren Oheim, der wieder nach Schottland geflohen ist, schreiben, und gemeinschaftliche Sache mit ihm machen. Die Tyrannin müsse sterben; ihr Name sey allgemein verhaßt; ihr Tod sey eine Wohlthat für das Vaterland, und niemand verdiene es mehr als Essex, dem Vaterlande diese Wohlthat zu verschaffen.

Essex ist über diesen Antrag äußerst betroffen. Blanca, seine theure Blanca, kann ihm eine solche Verrätherei zumuthen? Wie sehr schämt er sich, in diesem Augenblicke, seiner Liebe! Aber

was soll er thun? Soll er ihr, wie es billig wäre, seinen Unwillen zu erkennen geben? Wird sie darum weniger bei ihren schändlichen Gesinnungen bleiben? Soll er der Königin die Sache hinterbringen? Das ist unmöglich: Blanca, seine ihm noch immer theure Blanca, läuft Gefahr. Soll er sie, durch Bitten und Vorstellungen, von ihrem Entschlusse abzubringen suchen? Er müßte nicht wissen, was für ein rachsüchtiges Geschöpf eine beleidigte Frau ist; wie wenig es sich durch Flehen erweichen, und durch Gefahr abschrecken läßt. Wie leicht könnte sie seine Abrathung, sein Zorn, zur Verzweiflung bringen, daß sie sich einem andern entdeckte, der so gewissenhaft nicht wäre, und ihr zu Liebe alles unternähme? [1] — Dieses in der Geschwindigkeit überlegt,

[1] Ay tal traicion! vive el Cielo,
Que de amarla estoi corrido.
Blanca, que es mi dulce dueño,
Blanca, à quien quiero, y estimo,
Me propone tal traicion!
Que harè, porque si ofendido,
Respondiendo, como es justo,
Contra su traicion me irrito,
No por esso ha de evitar
Su resuelto desatino.
Pues darle cuenta a la Reina
Es impossible, pues quiso
Mi suerte, que tenga parte
Blanca en aqueste delito.
Pues si procuro con ruegos
Disuadirla, es desvario,
Que es una muger resuelta
Animal tan vengativo,
Que no se dobla à los riesgos:
Antes con afecto impio,
En el mismo rendimiento
Suelen agusar los filos;
Y quizà desesperada
De mi enojo, o mi desvio,
Se declarara con otro
Menos leal, menos fino,

faßt er den Vorsatz, sich zu verstellen, um den Roberto, so heißt der Oheim der Blanca, mit allen seinen Anhängern, in die Falle zu locken.

Blanca wird ungeduldig, daß ihr Essex nicht sogleich antwortet. „Graf, sagt sie, wenn Du erst lange mit Dir zu Rathe gehst, so liebst Du mich nicht. Auch nur zweifeln ist Verbrechen. Undankbarer! [1] — Sey ruhig, Blanca! erwiedert Essex: ich bin entschlossen. — Und wozu? — Gleich will ich Dir es schriftlich geben."

Essex setzt sich nieder, an ihren Oheim zu schreiben, und indem tritt der Herzog aus der Galerie näher. Er ist neugierig zu sehen, wer sich mit der Blanca so lange unterhält; und erstaunt, den Grafen von Essex zu erblicken. Aber noch mehr erstaunt er über das, was er gleich darauf zu hören bekömmt. Essex hat an den Roberto geschrieben, und sagt der Blanca den Inhalt seines Schreibens, das er sofort durch den Cosme abschicken will. Roberto soll mit allen seinen Freunden einzeln nach London kommen; Essex will ihn mit seinen Leuten unterstützen; Essex hat die Gunst des Volks; nichts wird leichter seyn, als sich der Königin zu bemächtigen; sie ist schon so gut, als todt. Erst müßte ich sterben! ruft auf einmal der Herzog, und kömmt auf sie los. Blanca und der Graf erstaunen über diese plötzliche Erscheinung; und das Erstaunen des letztern ist nicht ohne Eifersucht. Er glaubt, daß Blanca den Herzog bei sich verborgen gehalten. Der Herzog rechtfertigt die Blanca, und versichert, daß sie von seiner Anwesenheit nichts gewußt; er habe die Galerie offen gefunden, und sey von selbst hereingegangen, die Gemälde darin zu betrachten. [2]

Que quizà por ella intente,
Lo que yo hacer no he querido.

[1] Si estàs consultando, Conde,
Allà dentro de ti mismo
Lo que has de hacer, no me quieros,
Ya el dudarlo fue delito,
Vive Dios, que eres ingrato!

[2] Por vida del Rey mi hermano,
Y por la que mas estimo,



Que no tiene Blanca parte
De estar yo aqui — — — —
— — — — — — — —
Y estad mui agradecido
A Blanca, de que yo os dè,
No satisfacion, aviso
De esta verdad, porque a vos,
Hombres como yo — COND. Imagino
Que no me conoceis bien.
DUQ. No os havia conocido
Hasta aqui; mas ya os conozco,
Pues ya tan otro os he visto
Que os reconozco traidor.
COND. Qui en dixere — DUQ. Yo lo
No pronuncieis algo, Conde,
Que ya no puedo sufriros.
COND. Qualquier cosa que yo intente
DUQ. Mirad que estoi persuadido
Que hacer la traicion cobardes;
Y assi quando os he cogido
En un lance que me dà
De que sois cobarde indicios,
No he de aprovecharme de esto,
Y assi os perdona mi brio

ich es sage: Blanca ist unschuldig. Und nur ihr, Mylord, haben Sie diese Erklärung zu danken. Auf Sie ist im geringsten nicht dabei gesehen. Denn mit Leuten, wie Sie, machen Leute, wie ich —

Der Graf. Prinz, Sie kennen mich ohne Zweifel nicht recht? —

Der Herzog. Freilich habe ich Sie nicht recht gekannt. Aber ich kenne Sie nun. Ich hielt Sie für einen ganz andern Mann: und ich finde, Sie sind ein Verräther.

Der Graf. Wer darf das sagen?

Der Herzog. Ich! — Nicht ein Wort mehr! Ich will kein Wort mehr hören, Graf!

Der Graf. Meine Absicht mag auch gewesen seyn —

Der Herzog. Denn kurz: ich bin überzeugt, daß ein Verräther kein Herz hat. Ich treffe Sie als einen Verräther: ich muß Sie für einen Mann ohne Herz halten. Aber um so weniger darf ich mich dieses Vortheils über Sie bedienen. Meine Ehre verzeiht Ihnen, weil Sie der Ihrigen verlustig sind. Wären Sie so unbescholten, als ich Sie sonst geglaubt, so würde ich Sie zu züchtigen wissen.

Der Graf. Ich bin der Graf von Essex. So hat mir noch niemand begegnen dürfen, als der Bruder des Königs von Frankreich.

Der Herzog. Wenn ich auch der nicht wäre, der ich bin; wenn nur Sie der wären, der Sie nicht sind, ein Mann von Ehre: so sollten Sie wohl empfinden, mit wem Sie zu thun hätten. — Sie, der Graf von Essex? Wenn Sie dieser berufene Krieger sind: wie können Sie so viele große Thaten durch eine so unwürdige That vernichten wollen? —

Pueda mi valor invicto
Castigar, non digo yo
Solo a vos, mas a vos mismo,
Siendo leal, que es lo mas
Con que queda encarecido.
Y pues sois tan gran Soldado,
No echeis a perder, os pido,
Tantas heroicas hazañas
Con un hecho tan indigno —

Zweiundsechzigstes Stück.

Den 4. December 1767.

Der Herzog fährt hierauf fort, ihm sein Unrecht, in einem etwas gelindern Tone, vorzuhalten. Er ermahnt ihn, sich eines bessern zu besinnen; er will es vergessen, was er gehört habe; er ist versichert, daß Blanca mit dem Grafen nicht einstimme, und daß sie selbst ihm eben das würde gesagt haben, wenn er, der Herzog, ihr nicht zuvorgekommen wäre. Er schließt endlich: „Noch einmal, Graf; gehen Sie in sich! Stehen Sie von einem „so schändlichen Vorhaben ab! Werden Sie wieder Sie selbst! „Wollen Sie aber meinem Rathe nicht folgen: so erinnern Sie „sich, daß Sie einen Kopf haben, und London einen Henker!" [1] — Hiermit entfernt sich der Herzog. Essex ist in der äußersten Verwirrung; es schmerzt ihn, sich für einen Verräther gehalten zu wissen; gleichwohl darf er es jetzt nicht wagen, sich gegen den Herzog zu rechtfertigen; er muß sich gedulden, bis es der Ausgang lehre, daß er da seiner Königin am getreuesten gewesen sey, als er es am wenigsten zu seyn geschienen. [2] So spricht er mit sich selbst: zur Blanca aber sagt er, daß er den Brief sogleich an ihren Oheim senden wolle, und geht ab. Blanca deßgleichen; nachdem sie ihren Unstern verwünscht, sich aber noch damit getröstet, daß es kein Schlimmerer als der Herzog sey, welcher von dem Anschlage des Grafen wisse.

[1] Miradlo mejor, dexad
Un intento tan indigno,
Corresponded à quien sois,
Y sino bastan avisos,
Mirad que ay Verdugo en Londres,
Y en vos cabeza, harto os digo.

[2] No he de responder al Duque
Hasta que el sucesso mismo
Muestre como fueron falsos
De mi traicion los indicios,
Y que soi mas leal, quanto
Mas traidor he parecido.

Die Königin erscheint mit ihrem Kanzler, dem sie es vertraut hat, was ihr in dem Garten begegnet. Sie befiehlt, daß ihre Leibwache alle Zugänge wohl besetze; und morgen will sie nach London zurückkehren. Der Kanzler ist der Meinung, die Meuchelmörder aufsuchen zu lassen, und durch ein öffentliches Edict demjenigen, der sie anzeigen werde, eine ansehnliche Belohnung zu verheißen, sollte er auch selbst ein Mitschuldiger seyn. „Denn da es ihrer zwei waren, sagt er, die den Anfall thaten, „so kann leicht einer davon ein eben so treuloser Freund seyn, „als er ein treuloser Unterthan ist.“ [1] — Aber die Königin mißbilligt diesen Rath; sie hält es für besser, den ganzen Vorfall zu unterdrücken, und es gar nicht bekannt werden zu lassen, daß es Menschen gegeben, die sich einer solchen That erkühnen dürfen. „Man muß, sagt sie, die Welt glauben machen, daß die Könige „so wohl bewacht werden, daß es der Verrätherei unmöglich ist, „an sie zu kommen. Außerordentliche Verbrechen werden besser „verschwiegen, als bestraft. Denn das Beispiel der Strafe ist „von dem Beispiele der Sünde unzertrennlich; und dieses kann „oft eben so sehr anreizen, als jenes abschrecken.“ [2]

Indem wird Essex gemeldet, und vorgelassen. Der Bericht, den er von dem glücklichen Erfolge seiner Expedition abstattet, ist kurz. Die Königin sagt ihm auf eine sehr verbindliche Weise: „Da ich Euch wieder erblicke, weiß ich von dem Ausgange des

[1] Y pues son dos los culpados
Podrà ser, que alguno de ellos
Entregue al otro; que es llano,
Que serà traidor amigo
Quien fue desleal vassallo.

[2] Y es gran materia de estado
Dar a entender, que los Reyes
Estan en si tan guardados
Que aunque la traicion los busque,
Nunca ha de poder hallarlos;
Y assi el secreto averigue
Enormes delitos, quando
Mas que el castigo, escarmientos
Dà de exemplares el pecado.

Krieges schon genug." [1] Sie will von keinen nähern Umständen hören, bevor sie seine Dienste nicht belohnt, und befiehlt dem Kanzler, dem Grafen sogleich das Patent als Admiral von England auszufertigen. Der Kanzler geht; die Königin und Essex sind allein; das Gespräch wird vertraulicher; Essex hat die Schärpe um; die Königin bemerkt sie, und Essex würde aus dieser bloßen Bemerkung schließen, daß er sie von ihr habe, wenn er es aus den Reden der Blanca nicht schon geschlossen hätte. Die Königin hat den Grafen schon längst heimlich geliebt; und nun ist sie ihm sogar das Leben schuldig. [2] Es kostet ihr alle Mühe, ihre Neigung zu verbergen. Sie thut verschiedene Fragen, ihn auszulocken und zu hören, ob sein Herz schon eingenommen, und ob er es vermuthe, wem er das Leben in dem Garten gerettet. Das letzte giebt er ihr durch seine Antworten gewissermaßen zu verstehen, und zugleich, daß er für eben diese Person mehr empfinde, als er derselben zu entdecken sich erkühnen dürfe. Die Königin ist auf dem Puncte, sich ihm zu erkennen zu geben: doch siegt noch ihr Stolz über ihre Liebe. Eben so sehr hat der Graf mit seinem Stolze zu kämpfen: er kann sich des Gedankens nicht entwehren, daß ihn die Königin liebe, ob er schon die Vermessenheit dieses Gedankens erkennt. (Daß diese Scene größtentheils aus Reden bestehen müsse, die jedes seitab führt, ist leicht zu erachten.) Sie heißt ihn gehen, und heißt ihn wieder so lange warten, bis der Kanzler ihm das Patent bringe. Er bringt es; sie überreicht es ihm; er bedankt sich, und das Seitab fängt mit neuem Feuer an.

Die Königin. Thörichte Liebe! —
Essex. Eitler Wahnsinn! —
Die Königin. Wie blind! —
Essex. Wie verwegen! —
Die Königin. So tief willst du, daß ich mich herabsetze?

[1] Que ya solo con miraros
Sè el sucesso de la guerra.

[2] No bastaba, amor tyranno,
Una inclinacion tan fuerte,
Sin que te aya ayudado
Del deberle yo la vida?

Essex. So hoch willst du, daß ich mich versteige?
Die Königin. Bedenke, daß ich Königin bin!
Essex. Bedenke, daß ich Unterthan bin!
Die Königin. Du stürzest mich bis in den Abgrund, —
Essex. Du erhebst mich bis zur Sonne, —
Die Königin. Ohne auf meine Hoheit zu achten.
Essex. Ohne meine Niedrigkeit zu erwägen.
Die Königin. Aber, weil du meines Herzens dich bemeistert: —
Essex. Aber, weil du meiner Seele dich bemächtigt: —
Die Königin. So stirb da, und komm nie auf die Zunge!
Essex. So stirb da, und komm nie über die Lippen!" [1]

(Ist das nicht eine sonderbare Art von Unterhaltung? Sie en mit einander; und reden auch nicht mit einander. Der e hört, was der andere nicht sagt, und antwortet auf das, s er nicht gehört hat. Sie nehmen einander die Worte nicht s dem Munde, sondern aus der Seele. Man sage jedoch ht, daß man ein Spanier seyn muß, um an solchen unnatürlen Künsteleien Geschmack zu finden. Noch vor einigen dreißig hren fanden wir Deutsche eben so viel Geschmack daran; denn sere Staats- und Heldenactionen wimmelten davon, die in em nach den spanischen Mustern zugeschnitten waren.)

Nachdem die Königin den Essex beurlaubt und ihm befohlen,

[1] REIN. Loco Amor — COND. Necio impossible —
REIN. Què ciego — COND. Què temerario. —
REIN. Me abates a tal baxeza —
COND. Me quieres subir tan alto —
REIN. Advierte, que soi la Reina —
COND. Advierte que soi vasallo —
REIN. Pues me humillas a el abysmo —
COND. Pues me acercas a los rayos —
REIN. Sin reparar mi grandeza —
COND. Sin mirar mi humilde estado —
REIN. Ya que te miro acà dentro —
COND. Ya que en mi te vas entrando —
REIN. Muere entre el pecho, y la voz.
COND. Muere entre el alma, y los labios.

ihr bald wieder aufzuwarten, gehen beide auf verschiedenen Seiten ab, und machen dem ersten Aufzuge ein Ende. — Die Stücke der Spanier, wie bekannt, haben deren nur drei, welche sie Jornadas, Tagwerke, nennen. Ihre allerältesten Stücke hatten viere: sie krochen, sagt Lope de Vega, auf allen vieren, wie Kinder; denn es waren auch wirklich noch Kinder von Komödien. Virves war der erste, welcher die vier Aufzüge auf drei brachte; und Lope folgte ihm darin, ob er schon die ersten Stücke seiner Jugend, oder vielmehr seiner Kindheit, ebenfalls in vieren gemacht hatte. Wir lernen dieses aus einer Stelle in des letztern Neuen Kunst, Komödien zu machen;[1] mit der ich aber eine Stelle des Cervantes in Widerspruch finde,[2] wo sich dieser den Ruhm anmaßt, die spanische Komödie von fünf Acten, aus welchen sie sonst bestanden, auf drei gebracht zu haben. Der spanische Literator mag diesen Widerspruch entscheiden; ich will mich dabei nicht aufhalten.

Dreiundsechzigstes Stück.

Den 8. December 1767.

Die Königin ist von dem Landgute zurückgekommen; und Essex gleichfalls. Sobald er in London angelangt, eilt er nach Hofe, um sich keinen Augenblick vermissen zu lassen. Er eröffnet mit seinem Cosme den zweiten Act, der in dem königlichen Schlosse spielt. Cosme hat, auf Befehl des Grafen, sich mit Pistolen versehen müssen; der Graf hat heimliche Feinde; er besorgt, wenn er des Nachts spät vom Schlosse gehe, überfallen zu werden.

[1] Arte nuevo de hazer Comedias, die sich hinter des Lope Rimas befindet.

El Capitan Virves insigne ingenio,
Puso en tres actos la Comedia, que antes
Andava en quatro, come pies de niño,
Que eran entonces niñas las Comedias,
Y yo las escrivi de onze, y doze años,
De à quatro actos, y de à quatro pliegos.
Porque cada acto un pliego contenia.

[2] In der Vorrede zu seinen Komödien: Donde me atrevi a reducir las Comedias a tres Jornadas, de cinco que tenian.

Er heißt den Cosme, die Pistolen nur indeß in das Zimmer der Blanca zu tragen, und sie von Floren aufheben zu lassen. Zugleich bindet er die Schärpe los, weil er zur Blanca gehen will. Blanca ist eifersüchtig; die Schärpe könnte ihr Gedanken machen; sie könnte sie haben wollen; und er würde sie ihr abschlagen müssen. Indem er sie dem Cosme zur Verwahrung übergiebt, kömmt Blanca dazu. Cosme will sie geschwind verstecken; aber es kann so geschwind nicht geschehen, daß es Blanca nicht merken sollte. Blanca nimmt den Grafen mit sich zur Königin; und Essex ermahnt im Abgehen den Cosme, wegen der Schärpe reinen Mund zu halten, und sie niemanden zu zeigen.

Cosme hat, unter seinen andern guten Eigenschaften, auch diese, daß er ein Erzplauderer ist. Er kann kein Geheimniß eine Stunde bewahren; er fürchtet ein Geschwär im Leibe davon zu bekommen; und das Verbot des Grafen hat ihn zu rechter Zeit erinnert, daß er sich dieser Gefahr bereits sechsunddreißig Stunden ausgesetzt habe.[1] Er giebt Floren die Pistolen, und hat den Mund schon auf, ihr auch die ganze Geschichte von der maskirten Dame und der Schärpe zu erzählen. Doch eben besinnt er sich, daß es wohl eine würdigere Person seyn müsse, der er sein Geheimniß zuerst mittheile. Es würde nicht lassen, wenn sich Flora rühmen könnte, ihn dessen deflorirt zu haben.[2] (Ich muß von allerlei Art des spanischen Witzes eine kleine Probe einzuflechten suchen.)

Cosme darf auf diese würdigere Person nicht lange warten. Blanca wird von ihrer Neugierde viel zu sehr gequält, daß sie sich nicht sobald als möglich von dem Grafen losmachen sollen,

1 — Yo no me acordaba
De decirlo, y lo callaba,
Y como me lo entregò,
Ya por decirlo rebiento,
Que tengo tal propriedad,
Que en un hora, ô la mitad,
Se me hace postema un cuento.

2 Alla Flora; mas no,
Sera persona mas grave —
No es bien que Flora se alabe
Que el cuento me desflorò.



er von der Schärpe weiß; un
Art, mit der er sich seines
eckel. Sein Magen will es
stößt ihm auf; es kneipt ihn
er giebt es von sich; und un
den Mund zu bekommen, läu
Olive darauf zu kauen.[1] T
Geschwätze zwar nicht recht k
so viel daraus, daß die Sch
in die Esser verliebt werden
„Denn er ist doch nur ein
die ihre Ehre einem Manne
so schlimm!“[2] — Um seine
sie ihn je eher je lieber heir

[1] Ya se me viene
La purga — –
O que regueldos
Me vienen! terri
Mi estomago no
Protesto que es
Meto los dedos.
Y pues la purg

Die Königin tritt herein, und ist äußerst niedergeschlagen. Blanca fragt, ob sie die übrigen Hofdamen rufen soll; aber die Königin will lieber allein seyn; nur Irene soll kommen, und vor dem Zimmer singen. Blanca geht auf der einen Seite nach Irenen ab, und von der andern kömmt der Graf.

Essex liebt die Blanca: aber er ist ehrgeizig genug, auch der Liebhaber der Königin seyn zu wollen. Er wirft sich diesen Ehrgeiz selbst vor; er bestraft sich deßwegen; sein Herz gehört der Blanca; eigennützige Absichten müssen es ihr nicht entziehen wollen: unächte Convenienz muß keinen ächten Affect besiegen.[1] Er will sich also lieber wieder entfernen, als er die Königin gewahr wird; und die Königin, als sie ihn erblickt, will ihm gleichfalls ausweichen. Aber sie bleiben beide. Indem fängt Irene vor dem Zimmer an zu singen. Sie singt eine Redondilla, ein kleines Lied von vier Zeilen, dessen Sinn dieser ist: „Sollten meine verliebten Klagen zu deiner Kenntniß gelangen: o so laß das Mitleid, welches sie verdienen, den Unwillen überwältigen, den du darüber empfindest, daß ich es bin, der sie führt.“ Der Königin gefällt das Lied; und Essex findet es bequem, ihr durch dasselbe auf eine versteckte Weise seine Liebe zu erklären. Er sagt, er habe es glossirt,[2] und bittet um Erlaubniß, ihr seine

[1] Abate, abate las alas,
No subas tanto, busquemos
Mas proporcionada esfera
A tan limitado vuelo.
Blanca me quiere, y a Blanca
Adoro yo ya en mi dueño;
Pues como de amor tan noble
Por una ambicion me alexo?
No conveniencia bastarda
Venza un legitimo afecto.

[2] Die Spanier haben eine Art von Gedichten, welche sie Glossas nennen. Sie nehmen eine oder mehrere Zeilen gleichsam zum Texte, und erklären oder umschreiben diesen Text so, daß sie die Zeilen selbst in diese Erklärung oder Umschreibung wiederum einflechten. Den Text heißen sie Mote oder Letra, und die Auslegung insbesondere Glossa, welches denn aber auch der Name des Gedichts überhaupt ist. Hier läßt der Dichter den Essex das Lied der Irene zum Mote machen, das



MOT

Si acaso mis desva
Llegaren a tus uml
La lastima de ser
Quite el horror de

GLOS

Aunque el dolor me
De mis quexas, y no
Que es mi osadia tan
Que entre el respeto,
Se me mueren en la
Y assi non llengan ta
Mis males a tus oreja
Porque no han de se
Si acaso digo mis qu
Si acaso mis desvari

El ser tan mal explic
Sea su mayor indicio
Que trocando en mis
El silencio, y vos su
Quedaran mas ponde
Desde oy por estas s
Sean de ti conocidos,
Que sin duda son mi
Si algunos mas repet
Llegaren a tus umb

Poesie: aber sie mißbilligt seine Art zu lieben. „Eine Liebe,
sie unter andern, die man verschweigt, kann nicht groß seyn;
Liebe wächst nur durch Gegenliebe, und der Gegenliebe
t man sich durch das Schweigen muthwillig verlustig.“

Vierundsechzigstes Stück.

Den 11. December 1767.

Der Graf versetzt, daß die vollkommenste Liebe die sey,
e keine Belohnung erwarte; und Gegenliebe sey Belohnung.
Stillschweigen selbst mache sein Glück: denn so lange er
Liebe verschweige, sey sie noch unverworfen, könne er sich
von der süßen Vorstellung täuschen lassen, daß sie vielleicht
genehmigt werden. Der Unglückliche sey glücklich, so lange
ch nicht wisse, wie unglücklich er sey.[1] Die Königin widerlegt

Viendolos todos iguales
Fuerza es que en commun te mueva
La lastima de ser males.

En mi este afecto violento
Tu hermoso desden le causa;
Tuyo, y mio es mi tormento;
Tuyo, porque eres la causa;
Y mio, porque yo siento;
Sepan, Laura, tus desvios
Que mis males son tan tuyos,
Y en mis cuerdos desvarios
Estos que tienen de tuyos
Quite el horror de ser mios.

üssen aber eben nicht alle Glossen so symmetrisch seyn, als diese.
hat alle Freiheit, die Stanzen, die man mit den Zeilen des Mote
t, so ungleich zu machen, als man will. Man braucht auch nicht
Zeilen einzuflechten; man kann sich auf eine einzige einschränken,
iese mehr als einmal wiederholen. Uebrigens gehören diese Glossen
die älteren Gattungen der spanischen Poesie, die nach dem Boscan
Garcilasso ziemlich aus der Mode gekommen.

[1] — El mas verdadero amor
Es el que en si mismo quieto
Descansa, sin atender
A mas paga, o mas intento:

diese Sophistereien als eine Person, der selbst daran gelegen ist, daß Essex nicht länger darnach handle; und Essex, durch diese Widerlegung erdreistet, ist im Begriff, das Bekenntniß zu wagen, von welchem die Königin behauptet, daß es ein Liebhaber auf alle Weise wagen müsse; als Blanca hereintritt, den Herzog anzumelden. Diese Erscheinung der Blanca bewirkt einen von den sonderbarsten Theaterstreichen. Denn Blanca hat die Schärpe um, die sie dem Cosme abgenommen, welches zwar die Königin, aber nicht Essex gewahr wird. [1]

La correspondencia es paga,
Y tener por blanco el precio
Es querer por grangeria. —
— — — —
Dentro esta del silencio, y del respeto
Mi amor, y assi mi dicha esta segura,
Presumiendo tal voz (dulce locura!)
Que es admitido del mayor sugeto.
Dexandome engañar de este concepto,
Dura mi bien, porque mi engaño dura;
Necio sera la lengua, si aventura
Un bien que esta seguro en el secreto. —
Que es feliz quien no siendo venturoso
Nunca llega a saber, que es desdichado.

[1] Por no morir de mal, quando
Puedo morir de remedio;
Digo pues, ea, ossadia,
Ella me alentò, que temo? —
Que sera bien que a tu Alteza —
(Sale Blanca con la vanda puesta.)
BL. Señora, el duque. — CON. A mal tiempo
Viene Blanca. BL. Esta aguardando
En la antecamara — REIN. Ay, cielo!
BL. Para entrar — REIN. Que es lo que miro!
BL. Licencia. REIN. Decid; — que veo! —
Decid que espere; — estoi loca!
Decid, andad. BL. Ya obedezco.
REIN. Venid aca, volved. BL. Que manda
Vuestra Alteza? REIN. El daño es cierto. —
Decidle — no ay que dudar —

Essex. So sey es gewagt! — Frisch! Sie ermuntert mich selbst. Warum will ich an der Krankheit sterben, wenn ich an dem Hülfsmittel sterben kann? Was fürchte ich noch? — Königin, wenn denn also, —

Blanca. Der Herzog, Ihro Majestät, —

Essex. Blanca könnte nicht ungelegener kommen.

Blanca. Wartet in dem Vorzimmer, —

Die Königin. Ah! Himmel!

Blanca. Auf Erlaubniß, —

Die Königin. Was erblicke ich?

Blanca. Hereintreten zu dürfen.

Die Königin. Sag ihm — Was seh ich! Sag ihm, er soll warten. — Ich komme von Sinnen! — Geh, sag ihm das.

Blanca. Ich gehorche.

Entretenedle un momento —
Ay de mi! — mientras yo salgo —
Y dexadme. BL. Que es aquesto?
Ya voi. CON. Ya Blanca se fue,
Quiero pues volver. — REIN. Ha zelos!
CON. A declararme atrevido,
Pues si me atrevo, me atrevo
En fè de sus pretensiones.
REIN. Mi prendra en poder ageno?
Vive dios, pero es verguenza
Que pueda tanto un afecto
En mi. CON. Segun lo que dixo
Vuestra Alteza aqui, y supuesto,
Que cuesta cara la dicha,
Que se compra con el miedo,
Quiero morir nobelmente.
REIN. Porque lo decis? CON. Que espero,
Si a vuestra Alteza (que dudo!)
Le declarasse mi afecto,
Algun amor — REIN. Que decis?
A mi? como, loco, necio,
Conoceisme? Quien soi yo?
Decid, quien soi? que sospecho,
Que se os huyo la memoria. —

Die Königin. Bleib! Komm her! näher! —

Blanca. Was befehlen Ihro Majestät? —

Die Königin. O, ganz gewiß! — Sage ihm — Es ist kein Zweifel mehr! — Geh, unterhalte ihn einen Augenblick, — Weh mir! — Bis ich selbst zu ihm herauskomme. Geh, laß mich!

Blanca. Was ist das? — Ich gehe.

Essex. Blanca ist weg. Ich kann nun wieder fortfahren, —

Die Königin. Ha, Eifersucht!

Essex. Mich zu erklären. — Was ich wage, wage ich auf ihre eigene Ueberredung.

Die Königin. Mein Geschenk in fremden Händen! Bei Gott! — Aber ich muß mich schämen, daß eine Leidenschaft so viel über mich vermag!

Essex. Wenn denn also, — wie Ihre Majestät gesagt, — und wie ich einräumen muß, — das Glück, welches man durch Furcht erkauft, — sehr theuer zu stehen kommt; — wenn man viel edler stirbt; — so will auch ich, —

Die Königin. Warum sagen Sie das, Graf?

Essex. Weil ich hoffe, daß, wenn ich — Warum fürchte ich mich noch? — wenn ich Ihro Majestät meine Leidenschaft bekennte, — daß einige Liebe —

Die Königin. Was sagen Sie da, Graf? An mich richtet sich das? Wie? Thor! Unsinniger! Kennen Sie mich auch? Wissen Sie, wer ich bin? Und wer Sie sind? Ich muß glauben, daß Sie den Verstand verloren.

Und so fahren Ihro Majestät fort, den armen Grafen auszufenstern, daß es eine Art hat! Sie fragt ihn, ob er nicht wisse, wie weit der Himmel über alle menschliche Erfrechungen erhaben sey? Ob er nicht wisse, daß der Sturmwind, der in den Olymp dringen wolle, auf halbem Wege zurückbrausen müsse? Ob er nicht wisse, daß die Dünste, welche sich zur Sonne erhüben, von ihren Strahlen zerstreut würden? — Wer vom Himmel gefallen zu seyn glaubt, ist Essex. Er zieht sich beschämt zurück und bittet um Verzeihung. Die Königin befiehlt ihm, ihr Angesicht zu meiden, nie ihren Palast wieder zu betreten, und sich glücklich zu schätzen, daß sie ihm den Kopf lasse, in welchem

h so eitle Gedanken erzeugen können.[1] Er entfernt sich; und
: Königin geht gleichfalls ab, nicht ohne uns merken zu lassen,
e wenig ihr Herz mit ihren Reden übereinstimme.

Blanca und der Herzog kommen an ihrer Statt, die Bühne
füllen. Blanca hat dem Herzoge es frei gestanden, auf welchem
ße sie mit dem Grafen stehe; daß er nothwendig ihr Gemahl
rden müsse, oder ihre Ehre sey verloren. Der Herzog faßt
n Entschluß, den er wohl fassen muß; er will sich seiner Liebe
schlagen: und ihr Vertrauen zu vergelten, verspricht er sogar,
h bei der Königin ihrer anzunehmen, wenn sie ihr die Ver=
ndlichkeit, die der Graf gegen sie habe, entdecken wolle.

Die Königin kömmt bald in tiefen Gedanken wieder zurück.
ie ist mit sich selbst im Streit, ob der Graf auch wohl so
uldig sey, als er scheine. Vielleicht daß es eine andere Schärpe
ar, die der ihrigen nur so ähnlich ist. — Der Herzog tritt sie
. Er sagt, er komme sie um eine Gnade zu bitten, um welche
auch zugleich Blanca bitte. Blanca werde sich näher darüber
klären; er wolle sie zusammen allein lassen; und so läßt er sie.

Die Königin wird neugierig und Blanca verwirrt. Endlich
tschließt sich Blanca, zu reden. Sie will nicht länger von dem
ränderlichen Willen eines Mannes abhängen; sie will es seiner
echtschaffenheit nicht länger anheim stellen, was sie durch Ge=
alt erhalten kann. Sie fleht die Elisabeth um Mitleid an: die
lisabeth, die Frau; nicht die Königin. Denn da sie eine
chwachheit ihres Geschlechts bekennen müsse, so suche sie in ihr
cht die Königin, sondern nur die Frau.[2]

[1] — — No me veais,
Y agradeced el que os dexo
Cabeza, en que os engendraron
Tan livianos pensamientos.

[2] — — Ya estoi resuelta;
No a la voluntad mudable
De un hombre esté yo sujeta,
Que aunque no sè que mi olvide,
Es neccessedad, que yo quiera
Dexar a su cortesia
Lo que puede hacer la fuerza.



graben. Wie theuer kömmt m
Graf —

Die Königin. Der Graf

Blanca. Von Essex.

Die Königin. Was hör

Blanca. Seine verführer

Die Königin. Der Graf

Blanca. Er selbst, Köni

Die Königin (bei Seite).
weiter!

Blanca. Ich zittere. —

Die Königin macht ihr M
mehr ab, als Blanca zu sagen
zu hören wünscht. Sie hört,
wesen;[1] und als sie endlich au

Gran Isabela, escu
Y al escucharme tu
Ponga aun mas qu
La piedad con las
Isabella os he llam
En esta ocasion, no
Que quando vengo
Del honor una flaq
Que he hecho como

hen und daß Blanca auf die Erfüllung dieses Versprechens
ye: so bricht der so lange zurückgehaltene Sturm auf einmal
Sie verhöhnt das leichtgläubige Mädchen auf das empfind-
e und verbietet ihr schlechterdings, an den Grafen weiter zu
en. Blanca erräth ohne Mühe, daß dieser Eifer der Königin
sucht seyn müsse, und giebt es ihr zu verstehen.

Die Königin. Eifersucht? — Nein; bloß deine Aufführung
ißfält mich. — Und gesetzt, — ja gesetzt, ich liebte den Grafen.
nn ich, — Ich ihn liebte, und eine andere wäre so vermessen,
öricht, ihn neben mir zu lieben, — was sage ich, zu lieben?
hn nur anzusehen? — was sage ich, anzusehen? — sich nur
n Gedanken von ihm in den Sinn kommen zu lassen: das
e dieser andern nicht das Leben kosten? — Du siehst, wie
mich eine bloß vorausgesetzte, erdichtete Eifersucht aufbringt:
eile daraus, was ich bei einer wahren thun würde. Jetzt
: ich mich nur eifersüchtig: hüte dich, mich es wirklich zu
hen! [1]

Mi desdicha, y su fineza.
Vino mas galan que nunca,
Y yo que dos veces ciega,
Por mi mal, estaba entonces
Del amor, y las tinieblas —

[1] REIN. Este es zelo, Blanca. BL. Zelos,
Añadiendose una letra.
REIN. Que decis? BL. Señora, que
Si acaso possible fuera,
A no ser vos la que dice
Essas palabras, dixera,
Que eran zelos. REIN. Que son zelos?
No son zelos, es ofensa
Que me estais haciendo vos.
Supongamos, que quisiera
A el Conde en esta ocasion:
Pues si yo a el Conde quisiera
Y alguna atrevida, loca
Presumida, descompuesta
Le quisiera, que es querer?
Que le mirara, o le viera;

Mit dieser Drohung geht die Königin ab, und läßt die Blanca in der äußersten Verzweiflung. Dieses fehlte noch zu den Beleidigungen, über die sich Blanca bereits zu beklagen hatte. Die Königin hat ihr Vater und Bruder und Vermögen genommen: und nun will sie ihr auch den Grafen nehmen. Die Rache war schon beschlossen: aber warum soll Blanca noch erst warten, bis sie ein anderer für sie vollzieht? Sie will sie selbst bewerkstelligen, und noch diesen Abend. Als Kammerfrau der Königin muß sie sie auskleiden helfen; da ist sie mit ihr allein, und es kann ihr an Gelegenheit nicht fehlen. — Sie sieht die Königin mit dem Kanzler wiederkommen, und geht, sich zu ihrem Vorhaben gefaßt zu machen.

Der Kanzler hält verschiedene Briefschaften, die ihm die Königin nur auf einen Tisch zu legen befiehlt; sie will sie vor Schlafengehen noch durchsehen. Der Kanzler erhebt die außerordentliche Wachsamkeit, mit der sie ihren Reichsgeschäften obliege; die Königin erkennt es für ihre Pflicht und beurlaubt den Kanzler. Nun ist sie allein und setzt sich zu den Papieren. Sie will sich ihres verliebten Kummers entschlagen und anständigeren Sorgen überlassen. Aber das erste Papier, was sie in die Hände nimmt, ist die Bittschrift eines Grafen Felix. Eines Grafen! „Muß es denn eben, sagt sie, von einem Grafen seyn, was mir zuerst vorkömmt!“ Dieser Zug ist vortrefflich. Auf einmal ist sie wieder mit ihrer ganzen Seele bei demjenigen Grafen, an

Que es verle? No sè que diga,
No hai cosa que menos sea —
No la quitara la vida?
La sangre no la bebiera? --
Los zelos, aunque fingidos,
Me arrebataron la lengua,
Y dispararon mi enojo —
Mirad que no me deis zelos,
Que si fingidos se altera
Tanto mi enojo, ved vos,
Si fuera verdad, que hiciera —
Escarmentad en las burlas,
No me deis zelos de veras.

den sie jetzt nicht denken wollte. Seine Liebe zur Blanca ist ein Stachel in ihrem Herzen, der ihr das Leben zur Last macht. Bis sie der Tod von iher Marter befreie, will sie bei dem Bruder des Todes Linderung suchen: und so fällt sie in Schlaf.

Indem tritt Blanca herein und hat eine von den Pistolen des Grafen, die sie in ihrem Zimmer gefunden. (Der Dichter hatte sie zu Anfang dieses Acts nicht vergebens dahin tragen lassen.) Sie findet die Königin allein und entschlafen: was für einen bequemern Augenblick könnte sie sich wünschen? Aber eben hat der Graf die Blanca gesucht, und sie in ihrem Zimmer nicht getroffen. Ohne Zweifel erräth man, was nun geschieht. Er kömmt also, sie hier zu suchen; und kömmt eben noch zurecht, der Blanca in den mörderischen Arm zu fallen, und ihr die Pistole, die sie auf die Königin schon gespannt hat, zu entreißen. Indem er aber mit ihr ringt, geht der Schuß los: die Königin erwacht, und alles kömmt aus dem Schlosse herzugelaufen.

Die Königin (im Erwachen). Ha! Was ist das?

Der Kanzler. Herbei, herbei! Was war das für ein Knall in dem Zimmer der Königin? Was geschieht hier?

Essex (mit der Pistole in der Hand). Grausamer Zufall!

Die Königin. Was ist das, Graf?

Essex. Was soll ich thun?

Die Königin. Blanca, was ist das?

Blanca. Mein Tod ist gewiß!

Essex. In welcher Verwirrung befinde ich mich!

Der Kanzler. Wie? der Graf ein Verräther?

Essex (bei Seite). Wozu soll ich mich entschließen: Schweige ich: so fällt das Verbrechen auf mich. Sage ich die Wahrheit: so werde ich der nichtswürdige Verkläger meiner Geliebten, meiner Blanca, meiner theuersten Blanca.

Die Königin. Sind Sie der Verräther, Graf? Bist du es, Blanca? Wer von euch war mein Retter? wer mein Mörder? Mich dünkt, ich hörte im Schlafe euch beide rufen: Verrätherin! Verräther! Und doch kann nur eines von euch diesen Namen verdienen. Wenn eines von euch mein Leben suchte, so bin ich es dem andern schuldig. Wem bin ich es schuldig, Graf?

Wer suchte es, Blanca? Ihr schweigt? — Wohl, schweigt nur! Ich will in dieser Ungewißheit bleiben; ich will den Unschuldigen nicht wissen, um den Schuldigen nicht zu kennen. Vielleicht dürfte es mich eben so sehr schmerzen, meinen Beschützer zu erfahren, als meinen Feind. Ich will der Blanca gern ihre Verrätherei vergeben, ich will sie ihr verdanken, wenn dafür der Graf nur unschuldig war. [1]

Aber der Kanzler sagt: wenn es die Königin schon hierbei wolle bewenden lassen, so dürfe er es doch nicht; das Verbrechen sey zu groß; sein Amt erfordere, es zu ergründen; besonders da aller Anschein sich wider den Grafen erkläre.

[1] Conde, vos traidor? Vos, Blanca?
El juicio esta indiferente,
Qual me libra, qual me mata.
Conde, Blanca, respondedme!
Tu a la Reina? tu a la Reina?
Oid, aunque confusamente:
Ha, traidora, dixo el Conde:
Blanca dixo: Traidor eres.
Estas razones de entrambos
A entrambas cosas convienen:
Uno de los dos me libra,
Otro de los dos me ofende.
Conde, qual me daba vida?
Blanca, qual me daba muerte?
Decidme! — no lo digais,
Que neutral mi valor quiere,
Por no saber el traidor,
No saber el innocente.
Mejor es quedar confusa,
En duda mi juicio quede,
Porque quande mire a alguno,
Y de la traicion me acuerde,
A pensar, que es el traidor,
Que es el leal tambien piense.
Yo le agradeciera à Blanca,
Que ella la traidora fuesse,
Solo à trueque de que el Conde
Fuera el, que estaba innocente. —

Die Königin. Der Kanzler hat Recht; man muß es untersuchen. — Graf, —

Essex. Königin! —

Die Königin. Bekennen Sie die Wahrheit. — (Bei Seite.) Aber wie sehr fürchtet meine Liebe, sie zu hören. — War es Blanca?

Essex. Ich Unglücklicher!

Die Königin. War es Blanca, die meinen Tod wollte?

Essex. Nein, Königin; Blanca war es nicht.

Die Königin. Sie waren es also?

Essex. Schreckliches Schicksal! — Ich weiß nicht.

Die Königin. Sie wissen es nicht? — Und wie kömmt dieses mörderische Werkzeug in Ihre Hand? —

Der Graf schweigt und die Königin befiehlt, ihn nach dem Tower zu bringen. Blanca, bis sich die Sache mehr aufhellt, soll in ihrem Zimmer bewacht werden. Sie werden abgeführt und der zweite Aufzug schließt.

Sechsundsechzigstes Stück.

Den 18. December 1767.

Der dritte Aufzug fängt sich mit einem langen Monologe der Königin an, die allen Scharfsinn der Liebe aufbietet, den Grafen unschuldig zu finden. Die Vielleicht werden nicht gespart, um ihn weder als ihren Mörder, noch als den Liebhaber der Blanca denken zu dürfen. Besonders geht sie mit den Voraussetzungen wider die Blanca ein wenig sehr weit; sie denkt über diesen Punct überhaupt lange so zärtlich und sittsam nicht, als wir es wohl wünschen möchten und als sie auf unsern Theatern denken müßte. [1]

[1] No pudo ser que mintiera
Blanca en lo que me conto
De gozarla el Conde? No,
Que Blanca no lo fingiera:
No pudo haverla gozado,
Sin estar enamorado,
Y quando tierno, y rendido,

Es kommen der Herzog und der Kanzler: jener, ihr seine Freude über die glückliche Erhaltung ihres Lebens zu bezeigen; dieser, ihr einen neuen Beweis, der sich wider den Essex äußert, vorzulegen. Auf der Pistole, die man ihm aus der Hand genommen, steht sein Name; sie gehört ihm; und wem sie gehört, der hat sie unstreitig auch brauchen wollen.

Doch nichts scheint den Essex unwidersprechlicher zu verdammen, als was nun erfolgt. Cosme hat bei anbrechendem Tage mit dem bewußten Briefe nach Schottland abgehen wollen und ist angehalten worden. Seine Reise sieht einer Flucht sehr ähnlich und eine solche Flucht läßt vermuthen, daß er an dem Verbrechen seines Herrn Antheil könne gehabt haben. Er wird also vor den Kanzler gebracht und die Königin befiehlt, ihn in ihrer Gegenwart zu verhören. Den Ton, in welchem sich Cosme rechtfertigt, kann man leicht errathen. Er weiß von nichts; und als er sagen soll, wo er hingewollt, läßt er sich um die Wahrheit nicht lange nöthigen. Er zeigt den Brief, den ihm sein Graf, an einen andern Grafen nach Schottland zu überbringen befohlen: und man weiß, was dieser Brief enthält. Er wird gelesen und Cosme erstaunt nicht wenig, als er hört, wohin es damit abgesehen gewesen. Aber noch mehr erstaunt er über den Schluß desselben, worin der Ueberbringer ein Vertrauter heißt, durch den Roberto seine Antwort sicher bestellen könne. „Was „höre ich? ruft Cosme. Ich ein Vertrauter? Bei diesem und „jenem! ich bin kein Vertrauter; ich bin niemals einer gewesen „und will auch in meinem Leben keiner seyn. — Habe ich wohl „das Ansehen zu einem Vertrauten? Ich möchte doch wissen, „was mein Herr an mir gefunden hätte, um mich dafür zu „nehmen. Ich ein Vertrauter, ich, dem das geringste Geheimniß

Entonces la haya querido,
No puede haverla olvidado?
No le vieron mis antojos
Entre acogimientos sabios,
Mui callando con los labios,
Mui bachiller con los ojos,
Quando al decir sus enojos
Y su despecho reñi?

Last wird? Ich weiß zum Exempel, daß Blanca und mein
r einander lieben und daß sie heimlich mit einander ver=
rathet sind: es hat mir schon lange das Herz abdrücken
en; und nun will ich es nur sagen, damit Sie hübsch sehen,
ie Herren, was für ein Vertrauter ich bin. Schade, daß
nicht etwas viel wichtigeres ist: ich würde es eben so wohl
n." [1] Diese Nachricht schmerzt die Königin nicht weniger,
ie Ueberzeugung, zu der sie durch den unglücklichen Brief
der Verrätherei des Grafen gelangt. Der Herzog glaubt,
auch sein Stillschweigen brechen zu müssen und der Königin
länger zu verbergen, was er in dem Zimmer der Blanca
iger Weise angehört habe. Der Kanzler bringt auf die
rfung des Verräthers, und sobald die Königin wieder allein
eizen sie sowohl beleidigte Majestät als gekränkte Liebe, des
n Tod zu beschließen.

Nunmehr bringt uns der Dichter zu ihm in das Gefängniß.
Kanzler kömmt und eröffnet dem Grafen, daß ihn das Par=
nt für schuldig erkannt und zum Tode verurtheilt habe,
es Urtheil morgen des Tages vollzogen werden solle. Der
betheuert seine Unschuld.

Der Kanzler. Ihre Unschuld, Mylord, wollte ich gern

[1] Que escucho? Señores mios,
Dos mil demonios me lleven,
Si yo confidente soi,
Si lo he sido, o si lo fuere,
Ni tengo intencion de serlo.
— — — Tengo yo
Cara de ser confidente?
Yo no sè que ha visto en mi
Mi amo para tenerme
En esta opinion; y à fe,
Que me holgara de que fuesse
Cosa de mas importancia
Un secretillo mui leve,
Que rabio ya por decirlo,
Que es que el Conde a Blanca quiere,
Que estan casados los dos
En secreto — — —

glauben: aber so viele Beweise wider Sie! — Haben Sie den Brief an den Roberto nicht geschrieben? Ist es nicht Ihr eigenhändiger Name?

Essex. Allerdings ist er es.

Der Kanzler. Hat der Herzog von Alanzon Sie in dem Zimmer der Blanca nicht ausdrücklich den Tod der Königin beschließen hören?

Essex. Was er gehört hat, hat er freilich gehört.

Der Kanzler. Sah die Königin, als sie erwachte, nicht die Pistole in Ihrer Hand? Gehört die Pistole, auf der Ihr Name gestochen, nicht Ihnen?

Essex. Ich kann es nicht leugnen.

Der Kanzler. So sind Sie ja schuldig.

Essex. Das leugne ich.

Der Kanzler. Nun, wie kamen Sie denn dazu, daß Sie den Brief an den Roberto schrieben?

Essex. Ich weiß nicht.

Der Kanzler. Wie kam es denn, daß der Herzog den verrätherischen Vorsatz aus Ihrem eignen Munde vernehmen mußte?

Essex. Weil es der Himmel so wollte.

Der Kanzler. Wie kam es denn, daß sich das mörderische Werkzeug in Ihren Händen fand?

Essex. Weil ich viel Unglück habe.

Der Kanzler. Wenn alles das Unglück und nicht Schuld ist: wahrlich, Freund, so spielt Ihnen Ihr Schicksal einen harten Streich. Sie werden ihn mit Ihrem Kopfe bezahlen müssen.

Essex. Schlimm genug. [1]

„Wissen Ihro Gnaden nicht, fragt Cosme, der dabei ist,

[1] COND. Solo el descargo que tengo
Es el estar innocente.
SENESCAL. Aunque yo quiera creerlo
No me dexan los indicios,
Y advertid, que ya no es tiempo
De dilacion, que mañana
Haveis de morir. CON. Yo muero
Innocente. SEN. Pues decid
No escribisteis a Roberto

„ob sie mich etwa mit hängen werden?" Der Kanzler antwortet Nein, weil ihn sein Herr hinlänglich gerechtfertigt habe; und der Graf ersucht den Kanzler, zu verstatten, daß er die Blanca noch vor seinem Tode sprechen dürfe. Der Kanzler bedauert, daß er, als Richter, ihm diese Bitte versagen müsse; weil beschlossen worden, seine Hinrichtung so heimlich als möglich geschehen zu lassen, aus Furcht vor den Mitverschwornen, die er vielleicht sowohl unter den Großen, als unter dem Pöbel in Menge haben

Esta carta? Aquesta firma
No es la vuestra? CON. No lo niego.
SEN. El gran duque de Alanzon
No os oyò en el aposento
De Blanca trazar la muerte
De la Reina? CON. Aquesso es cierto.
SEN. Quando despertò la Reina
No os hallò, Conde, a vos mesmo
Con la pistola en la mano?
Y la pistola que vemos
Vuestro nombre alli gravado
No es vuestro? CON. Os lo concedo.
SEN. Luego vos estais culpado.
CON. Esso solamente niego.
SEN. Pues como escribisteis, Conde.
La carta al traidor Roberto?
CON. No lo sè. SEN. Pues como el Duque
Que escuchò vuestros intentos,
Os convence en la traicion?
CON. Porque assi lo quiso el cielo.
SEN. Como hallando en vuestra mano
Os culpa el vil instrumento?
CON. Porque tengo poca dicha. —
SEN. Pues sabed, que si es desdicha
Y no culpa, en tanto aprieto.
Os pone vuestra fortuna,
Conde amigo, que supuesto
Que no dais otro descargo,
En fe de indicios tan ciertos,
Mañana vuestra cabeza
Ha de pagar —

möchte. Er ermahnt ihn, sich zum Tode zu bereiten und geht ab. Der Graf wünschte bloß deßwegen die Blanca noch einmal zu sprechen, um sie zu ermahnen, von ihrem Vorhaben abzustehen. Da er es nicht mündlich thun dürfen, so will er es schriftlich thun. Ehre und Liebe verbinden ihn, sein Leben für sie hinzugeben; bei diesem Opfer, das die Verliebten alle auf der Zunge führen, das aber nur bei ihm zur Wirklichkeit gelangt, will er sie beschwören, es nicht fruchtlos bleiben zu lassen. Es ist Nacht; er setzt sich nieder zu schreiben und befiehlt Cosmen, den Brief, den er ihm hernach geben werde, sogleich nach seinem Tode der Blanca einzuhändigen. Cosme geht ab, um indeß erst auszuschlafen.

Siebenundsechzigstes Stück.

Den 22. December 1767.

Nun folgt eine Scene, die man wohl schwerlich erwartet hätte. Alles ist ruhig und stille, als auf einmal eben die Dame, welcher Essex in dem ersten Acte das Leben rettete, in eben dem Anzuge, die halbe Maske auf dem Gesichte, mit einem Lichte in der Hand, zu dem Grafen in das Gefängniß hereintritt. Es ist die Königin. „Der Graf, sagt sie vor sich im Hereintreten, „hat mir das Leben erhalten: ich bin ihm dafür verpflichtet. „Der Graf hat mir das Leben nehmen wollen: das schreit um „Rache. Durch seine Verurtheilung ist der Gerechtigkeit ein Genüge „geschehen: nun geschehe es auch der Dankbarkeit und „Liebe!“ [1] Indem sie näher kömmt, wird sie gewahr, daß der Graf schreibt. „Ohne Zweifel, sagt sie, an seine Blanca! „Was schadet das? Ich komme aus Liebe, aus der feurigsten,

[1] El Conde me diò la vida
Y assi obligada me veo;
El Conde me daba muerte,
Y assi ofendida me quexo.
Pues ya que con la sentencia
Esta parte he satisfecho,
Pues cumpli con la justicia,
Con el amor cumplir quiero. —

uneigennützigsten Liebe: jetzt schweige die Eifersucht! — Graf!" —
er Graf hört sich rufen, sieht hinter sich, und springt voller
rstaunen auf. „Was seh ich!" — „Keinen Traum, fährt die
önigin fort, sondern die Wahrheit. Eilen Sie, sich davon zu
überzeugen, und lassen Sie uns kostbare Augenblicke nicht mit
Zweifeln verlieren. — Sie erinnern sich doch meiner? Ich bin
sie, der Sie das Leben gerettet. Ich höre, daß Sie morgen
sterben sollen; und ich komme, Ihnen meine Schuld abzutragen,
Ihnen Leben für Leben zu geben. Ich habe den Schlüssel des
Gefängnisses zu bekommen gewußt. Fragen Sie mich nicht,
wie? Hier ist er; nehmen Sie; er wird Ihnen die Pforte in
den Park eröffnen; fliehen Sie, Graf, und erhalten Sie ein
Leben, das mir so theuer ist."

Essex. Theuer? Ihnen, Madame?

Die Königin. Würde ich sonst so viel gewagt haben, als
) wage?

Essex. Wie sinnreich ist das Schicksal, das mich verfolgt!
s findet einen Weg, mich durch mein Glück selbst unglücklich
u machen. Ich scheine glücklich, weil die mich zu befreien kommt,
e meinen Tod will: aber ich bin um so viel unglücklicher, weil
e meinen Tod will, die meine Freiheit mir anbietet. — [1]

Die Königin versteht hieraus genugsam, daß sie Essex kennt.
r verweigert sich der Gnade, die sie ihm angetragen, gänzlich;
ber er bittet, sie mit einer andern zu vertauschen.

Die Königin. Und mit welcher?

Essex. Mit der, Madame, von der ich weiß, daß sie in
hrem Vermögen steht, — mit der Gnade, mir das Angesicht
einer Königin sehen zu lassen. Es ist die einzige, um die ich
s nicht zu klein halte, Sie an das zu erinnern, was ich für

[1] Ingeniosa mi fortuna
Halló en la dicha mas nuevo
Modo de hacerme infeliz,
Pues quando dichoso veo,
Que me libra quien me mata,
Tambien desdichado advierto,
Que me mata quien me libra.

Sie gethan habe. Bei dem Leben, das ich Ihnen gerettet, beschwöre ich Sie, Madame, mir diese Gnade zu erzeigen.

Die Königin (vor sich). Was soll ich thun? Vielleicht, wenn er mich sieht, daß er sich rechtfertigt! Das wünsche ich ja nur.

Essex. Verzögern Sie mein Glück nicht, Madame.

Die Königin. Wenn Sie es denn durchaus wollen, Graf; wohl: aber nehmen Sie erst diesen Schlüssel; von ihm hängt Ihr Leben ab. Was ich jetzt für Sie thun darf, könnte ich hernach vielleicht nicht dürfen. Nehmen Sie; ich will Sie gesichert wissen. [1]

Essex (indem er den Schlüssel nimmt). Ich erkenne diese Vorsicht mit Dank. — Und nun, Madame, — ich brenne, mein Schicksal auf dem Angesichte der Königin, oder dem Ihrigen zu lesen.

Die Königin. Graf, ob beide gleich eines sind, so gehört doch nur das, welches Sie noch sehen, mir ganz allein; denn das, welches Sie nun erblicken (indem sie die Maske abnimmt), ist der Königin. Jenes, mit welchem ich Sie erst sprach, ist nicht mehr.

Essex. Nun sterbe ich zufrieden! Zwar ist es das Vorrecht des königlichen Antlitzes, daß es jeden Schuldigen begnadigen muß, der es erblickt, und auch mir müßte diese Wohlthat des Gesetzes zu Statten kommen. Doch ich will weniger hierzu, als zu mir selbst, meine Zuflucht nehmen. Ich will es wagen, meine Königin an die Dienste zu erinnern, die ich ihr und dem Staate geleistet — [2]

[1] Pues si esto ha de fer, primero
Tomad, Conde, aquesta llave,
Que si ha de fer instrumento
De vuestra vida, quiza
Tan otra, quitando el velo,
Serè, que no pueda entonces
Hacer lo que ahora puedo,
Y como a daros la vida
Me empeñe, por lo que os debo,
Por si no puedo despues,
De esta suerte me prevengo.

[2] Morirè yo consolado,
Aunque si por privilegio

Die Königin. An diese habe ich mich schon selbst erinnert. Aber Ihr Verbrechen, Graf, ist größer, als Ihre Dienste.

Essex. Und ich habe mir nichts von der Huld meiner Königin zu versprechen?

Die Königin. Nichts.

Essex. Wenn die Königin so streng ist, so rufe ich die Dame an, der ich das Leben gerettet. Diese wird doch wohl gütiger mit mir verfahren?

Die Königin. Diese hat schon mehr gethan, als sie sollte: sie hat Ihnen den Weg geöffnet, der Gerechtigkeit zu entfliehen.

Essex. Und mehr habe ich um sie nicht verdient, um sie, die mir ihr Leben schuldig ist?

Die Königin. Sie haben schon gehört, daß ich diese Dame nicht bin. Aber gesetzt, ich wäre es: gebe ich Ihnen nicht eben so viel wieder, als ich von Ihnen empfangen habe?

Essex. Wo das? Dadurch doch wohl nicht, daß Sie mir den Schlüssel gegeben?

Die Königin. Dadurch allerdings.

Essex. Der Weg, den mir dieser Schlüssel eröffnen kann, ist weniger der Weg zum Leben, als zur Schande. Was meine Freiheit bewirken soll, muß nicht meiner Furchtsamkeit zu dienen scheinen. Und doch glaubt die Königin, mich mit diesem Schlüssel, für die Reiche, die ich ihr erfochten, für das Blut, das ich um sie vergossen, für das Leben, das ich ihr erhalten, mich mit diesem elenden Schlüssel für alles das abzulohnen?[1] Ich will

En viendo la cara al Rey
Queda perdonado el reo;
Yo de este indulto, Señora,
Vida por ley me prometo;
Esto es en comun, que es
Lo que a todos da el derecho;
Pero si en particular
Merecer el perdon quiero,
Oid, vereis, que me ayuda
Major indulto en mis hechos,
Mis hazañas — —

[1] Luego esta, que assi camino
Abrirà a mi vida, abriendo,

mein Leben einem anständigern Mittel zu danken haben, oder sterben. (Indem er nach dem Fenster geht.)

Die Königin. Wo gehen Sie hin?

Essex. Nichtswürdiges Werkzeug meines Lebens, und meiner Entehrung! Wenn bei dir alle meine Hoffnung beruht, so empfange die Fluth, in ihrem tiefsten Abgrunde, alle meine Hoffnung! (Er eröffnet das Fenster, und wirft den Schlüssel durch das Gitter in den Kanal.) Durch die Flucht wäre mein Leben viel zu theuer erkauft. [1]

Die Königin. Was haben Sie gethan, Graf? — Sie haben sehr übel gethan.

Essex. Wenn ich sterbe: so darf ich wenigstens laut sagen, daß ich eine undankbare Königin hinterlasse. — Will sie aber diesen Vorwurf nicht: so denke sie auf ein anderes Mittel, mich zu retten. Dieses unanständigere habe ich ihr genommen. Ich berufe mich nochmals auf meine Dienste: es steht bei ihr, sie zu belohnen, oder mit dem Andenken derselben ihren Undank zu verewigen.

Tambien lo abrirà a mi infamia;
Luego esta, que instrumento
De mi libertad, tambien
Lo havrà de fer de mi miedo.
Esta, que solo me sirve
De huir, es el desempeño
De Reinos, que os he ganado,
De servicios, que os he hecho,
Y en fin, de essa vida, de essa,
Que teneis oy por mi esfuerzo?
En esta se cifra tanto? —

[1] Vil instrumento
De mi vida, y de mi infamia,
Por esta rexa cayendo
Del parque, que bate el rio,
Entre sus crystales quiero,
Si sois mi esperanza, hundiros,
Caed al humedo centro,
Donde el Tamasis sepulte
Mi esperanza, y mi remedio.

Die Königin. Ich muß das letztere Gefahr laufen. — Denn wahrlich, mehr konnte ich, ohne Nachtheil meiner Würde, für Sie nicht thun.

Essex. So muß ich denn sterben?

Die Königin. Ohnfehlbar. Die Frau wollte Sie retten; die Königin muß dem Rechte seinen Lauf lassen. Morgen müssen Sie sterben; und es ist schon morgen. Sie haben mein ganzes Mitleid; die Wehmuth bricht mir das Herz; aber es ist nun einmal das Schicksal der Könige, daß sie viel weniger nach ihren Empfindungen handeln können, als andere. — Graf, ich empfehle Sie der Vorsicht! —

Achtundsechzigstes Stück.

Den 25. December 1767.

Noch einiger Wortwechsel zum Abschiede, noch einige Ausrufungen in der Stille: und beide, der Graf und die Königin, gehen ab, jedes von einer besondern Seite. Im Herausgehen, muß man sich einbilden, hat Essex Cosmen den Brief gegeben, den er an die Blanca geschrieben. Denn den Augenblick darauf kömmt dieser damit herein, und sagt, daß man seinen Herrn zum Tode führe; sobald es damit vorbei sey, wolle er den Brief, so wie er es versprochen, übergeben. Indem er ihn aber ansieht, erwacht seine Neugierde. „Was mag dieser Brief wohl „enthalten? Eine Eheverschreibung? die käme ein wenig zu spät. „Die Abschrift von seinem Urtheile? die wird er doch nicht der „schicken, die es zur Wittwe macht. Sein Testament? auch wohl „nicht. Nun was denn?" Er wird immer begieriger; zugleich fällt ihm ein, wie es ihm schon einmal fast das Leben gekostet hätte, daß er nicht gewußt, was in dem Briefe seines Herrn stünde. „Wäre ich nicht, sagt er, bei einem Haare zum Ver„trauten darüber geworden? Hol der Geyer die Vertrautschaft! „Nein, das muß mir nicht wieder begegnen!" Kurz, Cosme beschließt, den Brief zu erbrechen; und erbricht ihn. Natürlich, daß ihn der Inhalt äußerst betroffen macht; er glaubt, ein Papier, das so wichtige und gefährliche Dinge enthalte, nicht geschwind genug los werden zu können; er zittert über den bloßen

Gedanken, daß man es in seinen Händen finden könne, ehe er es freiwillig abgeliefert; und eilet, es geraden Weges der Königin zu bringen.

Eben kömmt die Königin mit dem Kanzler heraus. Cosme will sie den Kanzler nur erst abfertigen lassen, und tritt bei Seite. Die Königin ertheilt dem Kanzler den letzten Befehl zur Hinrichtung des Grafen; sie soll sogleich und ganz in der Stille vollzogen werden; das Volk soll nichts davon erfahren, bis der geköpfte Leichnam ihm mit stummer Zunge Treue und Gehorsam zurufe. [1] Den Kopf soll der Kanzler in den Saal bringen, und, nebst dem blutigen Beile, unter einen Teppich legen lassen; hierauf die Großen des Reichs versammeln, um ihnen mit eins Verbrechen und Strafe zu zeigen, zugleich sie an diesem Beispiele ihrer Pflicht zu erinnern, und ihnen einzuschärfen, daß ihre Königin eben so strenge zu seyn wisse, als sie gnädig seyn zu können wünsche: und das alles, wie sie der Dichter sagen läßt, nach Gebrauch und Sitte des Landes. [2]

[1] Hasta que el tronco cadaver
Le sirva de muda lengua.

[2] Y assi al salon de palacio
Hareis que llamados vengan
Los Grandes y los Milordes,
Y para que alli le vean,
Debaxo de una cortina
Hareis poner la cabeza
Con el sangriento cuchillo,
Que amenaza junto a ella,
Por symbolo de justicia,
Costumbre de Inglaterra:
Y en estando todos juntos,
Monstrandome justiciera,
Exhortandolos primero
Con amor a la obediencia,
Les mostrarè luego al Conde,
Para que todos atiendan,
Que en mi ay rigor que los rinda,
Si ay piedad que los atreva.

Der Kanzler geht mit diesen Befehlen ab und Cosme tritt Königin an. „Diesen Brief, sagt er, hat mir mein Herr geben, ihn nach seinem Tode der Blanca einzuhändigen. h habe ihn aufgemacht, ich weiß selbst nicht warum; und da Dinge darin finde, die Ihro Majestät wissen müssen, und e dem Grafen vielleicht noch zu Statten kommen können: so inge ich ihn Ihro Majestät, und nicht der Blanca." Die nigin nimmt den Brief, und liest: „Blanca, ich nahe mich einem letzten Augenblicke; man will mir nicht vergönnen, mit r zu sprechen: empfange also meine Ermahnung schriftlich. ber vor's erste lerne mich kennen; ich bin nie der Verräther wesen, der ich dir vielleicht geschienen; ich versprach, dir in r bewußten Sache behülflich zu seyn, bloß um der Königin sto nachdrücklicher zu dienen, und den Roberto, nebst seinen nhängern, nach London zu locken. Urtheile, wie groß meine ebe ist, da ich dem ohngeachtet eher selbst sterben, als dein ben in Gefahr setzen will. Und nun die Ermahnung: stehe n dem Vorhaben ab, zu welchem dich Roberto anreizet; du st mich nun nicht mehr; und es möchte sich nicht alle Tage ner finden, der dich so sehr liebte, daß er den Tod des Verthers für dich sterben wollte." [1] —

[1] Blanca en el ultimo trance,
Porque hablarte no me dexan,
He de escribirte un consejo
Y tambien una advertencia;
La advertencia es, que yo nunca
Fui traidor, que la promessa
De ayudar en lo que sabes,
Fue por servir a la Reina,
Cogiendo a Roberto en Londres,
Y a los que seguirle, intentan;
Para aquesto fue la carta:
Esto he querido que sepas
Porque adviertas el prodigio
De mi amor, que assi se dexa
Morir, por guardar tu vida.
Este ha sido la advertencia:
(Valgame dios!) el consejo

Mensch! ruft die bestürzte Königin, was hast du mir da gebracht? Nun? sagt Cosme, bin ich noch ein Vertrauter? — „Eile, fliehe, deinen Herrn zu retten! Sage dem Kanzler, ein„zuhalten! — Holla, Wache! bringt ihn augenblicklich vor mich, „— den Grafen, — geschwind!" — Und eben wird er gebracht: sein Leichnam nämlich. So groß die Freude war, welche die Königin auf einmal überströmte, ihren Grafen unschuldig zu wissen: so groß sind nunmehr Schmerz und Wuth, ihn hingerichtet zu sehen. Sie verflucht die Eilfertigkeit, mit der man ihren Befehl vollzogen: und Blanca mag zittern! —

So schließt sich dieses Stück, bei welchem ich meine Leser vielleicht zu lange aufgehalten habe. Vielleicht auch nicht. Wir sind mit den dramatischen Werken der Spanier so wenig bekannt; ich wüßte kein einziges, welches man uns übersetzt, oder auch nur auszugsweise mitgetheilt hätte. Denn die Virginia des Augustino de Montiano y Luyando ist zwar spanisch geschrieben; aber kein spanisches Stück: ein bloßer Versuch in der correcten Manier der Franzosen, regelmäßig aber frostig. Ich bekenne sehr gern, daß ich bei weitem so vortheilhaft nicht mehr davon denke, als ich wohl ehedem muß gedacht haben. [1] Wenn das zweite Stück des nämlichen Verfassers nicht besser gerathen ist; wenn die neueren Dichter der Nation, welche eben diesen Weg betreten wollen, ihn nicht glücklicher betreten haben: so mögen sie mir es nicht übel nehmen, wenn ich noch immer lieber nach ihrem alten Lope und Calderon greife, als nach ihnen.

Die echten spanischen Stücke sind vollkommen nach der Art dieses Essex. In allen einerlei Fehler und einerlei Schönheiten, mehr oder weniger, das versteht sich. Die Fehler springen in die Augen, aber nach den Schönheiten dürfte man mich fragen.

> Es, que desistas la empressa
> A que Roberto te incita.
> Mira que sin mi te quedas,
> Y no ha de haver cada dia
> Quien por mucho que te quiera,
> Por conservarte la vida
> Por traidor la suya pierda. —

[1] Theatralische Bibliothek, erstes Stück, S. 117.

— Eine ganz eigne Fabel, eine sehr sinnreiche Verwicklung, sehr viele und sonderbare und immer neue Theaterstreiche; die ausgespartesten Situationen, meistens sehr wohl angelegte und bis ans Ende erhaltene Charaktere, nicht selten viel Würde und Stärke im Ausdrucke. —

Das sind allerdings Schönheiten; ich sage nicht, daß es die höchsten sind; ich leugne nicht, daß sie zum Theil sehr leicht bis in das Romanenhafte, Abenteuerliche, Unnatürliche können getrieben werden, daß sie bei den Spaniern von dieser Uebertreibung selten frei sind. Aber man nehme den meisten französischen Stücken ihre mechanische Regelmäßigkeit und sage mir, ob ihnen andere als Schönheiten solcher Art übrig bleiben? Was haben sie sonst noch viel Gutes, als Verwicklung und Theaterstreiche und Situationen?

Anständigkeit, wird man sagen. — Nun ja; Anständigkeit. Alle ihre Verwicklungen sind anständiger und einförmiger; alle ihre Theaterstreiche anständiger und abgedroschner; alle ihre Situationen anständiger und gezwungner. Das kömmt von der Anständigkeit!

Aber Cosme, dieser spanische Hanswurst; diese ungeheure Verbindung der pöbelhaftesten Possen mit dem feierlichsten Ernste; diese Vermischung des Komischen und Tragischen, durch die das spanische Theater so berüchtigt ist? Ich bin weit entfernt, diese zu vertheidigen. Wenn sie zwar bloß mit der Anständigkeit stritte, — man versteht schon, welche Anständigkeit ich meine; — wenn sie weiter keinen Fehler hätte, als daß sie die Ehrfurcht beleidigte, welche die Großen verlangen, daß sie der Lebensart, der Etiquette, dem Ceremoniel und allen den Gaukeleien zuwiderlief, durch die man den größern Theil der Menschen bereden will, daß es einen kleinern gäbe, der von weit besserm Stoffe sey, als er: so würde mir die unsinnigste Abwechslung von Niedrig auf Groß, von Aberwitz auf Ernst, von Schwarz auf Weiß willkommner seyn, als die kalte Einförmigkeit, durch die mich der gute Ton, die feine Welt, die Hofmanier, und wie dergleichen Armseligkeiten mehr heißen, unfehlbar einschläfert. Doch es kommen ganz andere Dinge hier in Betrachtung.

Neunundsechzigstes Stück.

Den 29. December 1767.

Lope de Vega, ob er schon als der Schöpfer des spanischen Theaters betrachtet wird, war es indeß nicht, der jenen Zwitterton einführte. Das Volk war bereits so daran gewöhnt, daß er ihn wider Willen mit anstimmen mußte. In seinem Lehrgedichte über die Kunst, neue Komödien zu machen, dessen ich oben schon gedacht, jammert er genug darüber. Da er sah, daß es nicht möglich sey, nach den Regeln und Mustern der Alten für seine Zeitgenossen mit Beifall zu arbeiten: so suchte er der Regellosigkeit wenigstens Grenzen zu setzen; das war die Absicht dieses Gedichts. Er dachte, so wild und barbarisch auch der Geschmack der Nation sey, so müsse er doch seine Grundsätze haben; und es sey besser, auch nur nach diesen mit einer beständigen Gleichförmigkeit zu handeln, als nach gar keinen. Stücke, welche die classischen Regeln nicht beobachten, können doch noch immer Regeln beobachten, und müssen dergleichen beobachten, wenn sie gefallen wollen. Diese also, aus dem bloßen Nationalgeschmacke hergenommen, wollte er festsetzen; und so ward die Verbindung des Ernsthaften und Lächerlichen die erste.

„Auch Könige, sagt er, könnet ihr in euern Komödien auf„treten lassen. Ich höre zwar, daß unser weiser Monarch (Phi„lipp der Zweite) dieses nicht gebilligt; es sey nun, weil er „einsah, daß es wider die Regeln laufe, oder weil er es der „Würde eines Königes zuwider glaubte, so mit unter den Pöbel „gemengt zu werden. Ich gebe auch gern zu, daß dieses wieder „zur ältesten Komödie zurückkehren heißt, die selbst Götter ein„führte; wie unter andern in dem Amphitruo des Plautus zu „sehen: und ich weiß gar wohl, daß Plutarch, wenn er von „Menandern redet, die älteste Komödie nicht sehr lobt. Es fällt „mir also freilich schwer, unsere Mode zu billigen. Aber da wir „uns nun einmal in Spanien so weit von der Kunst entfernen: „so müssen die Gelehrten schon auch hierüber schweigen. Es ist „wahr, das Komische mit dem Tragischen vermischt, Seneca mit „dem Terenz zusammengeschmolzen, giebt kein geringeres Unge-

„heuer, als der Minotaurus der Pasiphae war. Doch diese Ab-„wechselung gefällt nun einmal; man will nun einmal keine an-„dere Stücke sehen, als die halb ernsthaft und halb lustig sind; „die Natur selbst lehrt uns diese Mannichfaltigkeit, von der sie „einen Theil ihrer Schönheit entlehnt.“ [1]

Die letzten Worte sind es, weßwegen ich diese Stelle anführe. Ist es wahr, daß uns die Natur selbst in dieser Vermengung des Gemeinen und Erhabnen, des Possirlichen und Ernsthaften, des Lustigen und Traurigen zum Muster dient? Es scheint so. Aber wenn es wahr ist, so hat Lope mehr gethan, als er sich vornahm; er hat nicht bloß die Fehler seiner Bühne beschönigt; er hat eigentlich erwiesen, daß wenigstens dieser Fehler keiner ist; denn nichts kann ein Fehler seyn, was eine Nachahmung der Natur ist.

[1] Eligese el sujeto, y no se mire,
(Perdonen los preceptos) si es de Reyes,
Aunque por esto entiendo, que el prudente,
Filipo Rey de España, y Señor nuestro,
En viendo un Rey en ellos se enfadava,
O fuesse el ver, que al arte contradize,
O que la autoridad real no deve
Andar fingida entre la humilde plebe,
Este es bolver à la Comedia antigua,
Donde vemos, que Plauto puso Dioses,
Como en su Anfitrion lo muestra Jupiter.
Sabe Dios, que me pesa de aprovarlo,
Porque Plutarco hablando de Menandro,
No siente bien de la Comedia antigua,
Mas pues del arte vamos tan remotos,
Y en España le hazemos mil agravios,
Cierren los Doctos esta vez los labios.
Lo Tragico, y lo Comico mezclado,
Y Terencio con Seneca, aunque sea,
Como otro Minotauro de Pasife,
Haran grave una parte, otra ridicula,
Que aquesta variedad deleyta mucho
Buen exemplo nos da naturaleza,
Que por tal variedad tiene belleza.

„Man tadelt," sagt einer von unsern neuesten Scribenten, „an Shakespeare, — demjenigen unter allen Dichtern seit Ho-„mer, der die Menschen, vom Könige bis zum Bettler, und von „Julius Cäsar bis zu Jak Fallstaff, am besten gekannt, und „mit einer Art von unbegreiflicher Intuition durch und durch „gesehen hat, — daß seine Stücke keinen, oder doch nur einen „sehr fehlerhaften unregelmäßigen und schlecht ausgesonnenen „Plan haben; daß komisches und tragisches darin auf die selt-„samste Art durch einander geworfen ist, und oft eben dieselbe „Person, die uns durch die rührende Sprache der Natur Thränen „in die Augen gelockt hat, in wenigen Augenblicken darauf uns „durch irgend einen seltsamen Einfall oder barockischen Ausdruck „ihrer Empfindungen, wo nicht zu lachen macht, doch dergestalt „abkühlt, daß es ihm hernach sehr schwer wird, uns wieder in „die Fassung zu setzen, worin er uns haben möchte. — Man „tadelt das, und denkt nicht daran, daß seine Stücke eben darin „natürliche Abbildungen des menschlichen Lebens sind."

„Das Leben der meisten Menschen und (wenn wir es sagen „dürfen) der Lebenslauf der großen Staatskörper selbst, in so „fern wir sie als eben so viel moralische Wesen betrachten, gleicht

„mindesten vorbereitet waren? Wie oft sehen wir Personen kom-
„men und wieder abtreten, ohne daß sich begreifen läßt, warum
„sie kamen, oder warum sie wieder verschwinden? Wie viel wird in
„beiden dem Zufall überlassen? Wie oft sehen wir die größesten
„Wirkungen durch die armseligsten Ursachen hervorgebracht? Wie
„oft das Ernsthafte und Wichtige mit einer leichtsinnigen Art,
„und das Nichtsbedeutende mit lächerlicher Gravität behandelt?
„Und wenn in beiden endlich alles so kläglich verworren und
„durch einander geschlungen ist, daß man an der Möglichkeit der
„Entwicklung zu verzweifeln anfängt: wie glücklich sehen wir
„durch irgend einen unter Blitz und Donner aus papiernen
„Wolken herabspringenden Gott, oder durch einen frischen Degen-
„hieb den Knoten auf einmal zwar nicht aufgelöset, aber doch
„aufgeschnitten, welches in so fern auf eines hinauslauft, daß
„auf die eine oder die andere Art das Stück ein Ende hat, und
„die Zuschauer klatschen oder zischen können, wie sie wollen oder
„— dürfen. Uebrigens weiß man, was für eine wichtige Person
„in den komischen Tragödien, wovon wir reden, der edle Hans-
„wurst vorstellt, der sich, vermuthlich zum ewigen Denkmal des
„Geschmacks unserer Voreltern, auf dem Theater der Hauptstadt
„des deutschen Reichs erhalten zu wollen scheint. Wollte Gott,
„daß er seine Person allein auf dem Theater vorstellte! Aber
„wie viel große Aufzüge auf dem Schauplatze der Welt hat man
„nicht in allen Zeiten mit Hanswurst — oder, welches noch
„ein wenig ärger ist, durch Hanswurst — aufführen gesehen?
„Wie oft haben die größesten Männer, dazu geboren, die
„schützenden Genii eines Throns, die Wohlthäter ganzer Völker
„und Zeitalter zu seyn, alle ihre Weisheit und Tapferkeit durch
„einen kleinen schnakischen Streich von Hanswurst oder solchen
„Leuten vereitelt sehen müssen, welche, ohne eben sein Wamms
„und seine gelben Hosen zu tragen, doch gewiß seinen ganzen
„Charakter an sich trugen? Wie oft entsteht in beiden Arten der
„Tragi-Komödien die Verwicklung selbst lediglich daher, daß
„Hanswurst durch irgend ein dummes und schelmisches Stückchen
„von seiner Arbeit den gescheidten Leuten, eh sie sich's versehen
„können, ihr Spiel verderbt?" —

Wenn in dieser Vergleichung des großen und kleinen, des

„Man tadelt,“ sagt einer von unsern neuesten Scribenten, „an Shakespeare, — demjenigen unter allen Dichtern seit Homer, der die Menschen, vom Könige bis zum Bettler, und von „Julius Cäsar bis zu Jak Fallstaff, am besten gekannt, und „mit einer Art von unbegreiflicher Intuition durch und durch „gesehen hat, — daß seine Stücke keinen, oder doch nur einen „sehr fehlerhaften unregelmäßigen und schlecht ausgesonnenen „Plan haben; daß komisches und tragisches darin auf die seltsamste Art durch einander geworfen ist, und oft eben dieselbe „Person, die uns durch die rührende Sprache der Natur Thränen „in die Augen gelockt hat, in wenigen Augenblicken darauf uns „durch irgend einen seltsamen Einfall oder barokischen Ausdruck „ihrer Empfindungen, wo nicht zu lachen macht, doch dergestalt „abkühlt, daß es ihm hernach sehr schwer wird, uns wieder in „die Fassung zu setzen, worin er uns haben möchte. — Man „tadelt das, und denkt nicht daran, daß seine Stücke eben darin „natürliche Abbildungen des menschlichen Lebens sind.“

„Das Leben der meisten Menschen und (wenn wir es sagen „dürfen) der Lebenslauf der großen Staatskörper selbst, in so „fern wir sie als eben so viel moralische Wesen betrachten, gleicht „den Haupt- und Staats-Actionen, im alten gothischen Geschmack in so vielen Puncten, daß man beinahe auf die Gedanken „kommen möchte, die Erfinder dieser letztern wären klüger gewesen, als man gemeiniglich denkt, und hätten, wofern sie „nicht gar die heimliche Absicht gehabt, das menschliche Leben „lächerlich zu machen, wenigstens die Natur eben so getreu nachahmen wollen, als die Griechen sich angelegen seyn ließen, sie „zu verschönern. Um jetzt nichts von der zufälligen Aehnlichkeit „zu sagen, daß in diesen Stücken, so wie im Leben, die wichtigsten Rollen sehr oft gerade durch die schlechtesten Acteurs gespielt werden, — was kann ähnlicher seyn, als es beide Arten „der Haupt- und Staats-Actionen einander in der Anlage, in „der Abtheilung und Disposition der Scenen, im Knoten und in „der Entwicklung zu seyn pflegen? Wie selten fragen die Urheber der einen und der andern sich selbst, warum sie dieses oder „jenes gerade so und nicht anders gemacht haben? Wie oft überraschen sie uns durch Begebenheiten, zu denen wir nicht im

dramatische Ungeheuer, das weder Plan, noch Verbindung, noch Menschenverstand hat, rechtfertigen könne. Die Nachahmung der Natur müßte folglich entweder gar kein Grundsatz der Kunst seyn, oder wenn sie es doch bliebe, würde durch ihn selbst die Kunst, Kunst zu seyn aufhören; wenigstens keine höhere Kunst seyn, als etwa die Kunst, die bunten Adern des Marmors in Gyps nachzuahmen; ihr Zug und Lauf mag gerathen wie er will, der seltsamste kann so seltsam nicht seyn, daß er nicht natürlich scheinen könnte; bloß und allein der scheint es nicht, bei welchem sich zu viel Symmetrie, zu viel Ebenmaaß und Verhältniß, zu viel von dem zeigt, was in jeder andern Kunst die Kunst ausmacht; der künstlichste in diesem Verstande ist hier der schlechteste, und der wildeste der beste!

Als Kritikus dürfte unser Verfasser ganz anders sprechen. Was er hier so sinnreich aufstützen zu wollen scheint, würde er ohne Zweifel als eine Mißgeburt des barbarischen Geschmacks verdammen, wenigstens als die ersten Versuche der unter ungeschlachteten Völkern wieder auflebenden Kunst vorstellen, an deren Form irgend ein Zusammenfluß gewisser äußerlichen Ursachen oder das Ohngefähr den meisten, Vernunft und Ueberlegung aber den wenigsten, auch wohl ganz und gar keinen Antheil hatte. Er würde schwerlich sagen, daß die ersten Erfinder des Mischspiels (da das Wort einmal da ist, warum soll ich es nicht brauchen?) „die Natur eben so getreu nachahmen wollen, als die Griechen sich angelegen seyn lassen, sie zu verschönern."

Die Worte: getreu und verschönert, von der Nachahmung und der Natur, als dem Gegenstande der Nachahmung gebraucht, sind vielen Mißdeutungen unterworfen. Es giebt Leute, die von keiner Natur wissen wollen, welche man zu getreu nachahmen könne; selbst was uns in der Natur mißfalle, gefalle in der getreuen Nachahmung vermöge der Nachahmung. Es giebt andere, welche die Verschönerung der Natur für eine Grille halten; eine Natur, die schöner seyn wolle, als die Natur, sey eben darum nicht Natur. Beide erklären sich für Verehrer der einzigen Natur, so wie sie ist: jene finden in ihr nichts zu vermeiden, diese nichts hinzuzusetzen. Jenen also müßte nothwendig das gothische Misch-

ursprünglichen und nachgebildeten, heroischen Possenspiels — (die ich mit Vergnügen aus einem Werke abgeschrieben, welches unstreitig unter die vortrefflichsten unsers Jahrhunderts gehört, aber für das deutsche Publikum noch viel zu früh geschrieben zu seyn scheint. In Frankreich und England würde es das äußerste Aufsehen gemacht haben; der Name seines Verfassers würde auf aller Zungen seyn. Aber bei uns? Wir haben es, und damit gut. Unsere Großen lernen für's erste an den *** kauen; und freilich ist der Saft aus einem französischen Roman lieblicher und verdaulicher. Wenn ihr Gebiß schärfer und ihr Magen stärker geworden, wenn sie indeß Deutsch gelernt haben, so kommen sie auch wohl einmal über den — Agathon.[1] Dieses ist das Werk, von welchem ich rede, von welchem ich es lieber nicht an dem schicklichsten Orte, lieber hier als gar nicht sagen will, wie sehr ich es bewundere: da ich mit der äußersten Befremdung wahrnehme, welches tiefe Stillschweigen unsere Kunstrichter darüber beobachten, oder in welchem kalten und gleichgültigen Tone sie davon sprechen. Es ist der erste und einzige Roman für den denkenden Kopf von klassischem Geschmack. Roman? Wir wollen ihm diesen Titel nur geben, vielleicht daß es einige Leser mehr dadurch bekömmt. Die wenigen, die es darüber verlieren möchte, an denen ist ohnedem nichts gelegen).

Siebzigstes Stück.

Den 1. Januar 1768.

Wenn in dieser Vergleichung, sage ich, die satyrische Laune nicht zu sehr vorstäche: so würde man sie für die beste Schutzschrift des komisch-tragischen oder tragisch-komischen Drama (Mischspiel habe ich es einmal auf irgend einem Titel genannt gefunden), für die geflissentlichste Ausführung des Gedankens beim Lope halten dürfen. Aber zugleich würde sie auch die Widerlegung desselben seyn. Denn sie würde zeigen, daß eben das Beispiel der Natur, welches die Verbindung des feierlichen Ernstes mit der possenhaften Lustigkeit rechtfertigen soll, eben so gut jedes

[1] Zweiter Theil S. 192.

Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixirung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern. Alles, was wir in der Natur von einem Gegenstande oder einer Verbindung verschiedener Gegenstände, es sey der Zeit oder dem Raume nach, in unsern Gedanken absondern oder absondern zu können wünschen, sondert sie wirklich ab, und gewährt uns diesen Gegenstand oder diese Verbindung verschiedener Gegenstände so lauter und bündig, als es nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, verstattet.

Wenn wir Zeugen von einer wichtigen und rührenden Begebenheit sind, und eine andere von nichtigem Belange läuft quer ein: so suchen wir der Zerstreuung, die diese uns droht, möglichst auszuweichen. Wir abstrahiren von ihr, und es muß uns nothwendig ekeln, in der Kunst das wieder zu finden, was wir aus der Natur wegwünschten.

Nur wenn eben dieselbe Begebenheit in ihrem Fortgange alle Schattirungen des Interesse annimmt, und eine nicht bloß auf die andere folgt, sondern so nothwendig aus der andern entspringt; wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude, oder umgekehrt, so unmittelbar erzeugt, daß uns die Abstraction des einen oder des andern unmöglich fällt: nur alsdann verlangen wir sie auch in der Kunst nicht, und die Kunst weiß aus dieser Unmöglichkeit selbst Vortheil zu ziehen. —

Aber genug hiervon: man sieht schon, wo ich hinaus will. —

Den fünfundvierzigsten Abend (Freitags, den 12. Juli) wurden die Brüder des Herrn Romanus und das Orakel vom Saint-Foix gespielt.

Das erstere Stück kann für ein deutsches Original gelten, ob es schon größten Theils aus den Brüdern des Terenz genommen ist. Man hat gesagt, daß auch Moliere aus dieser Quelle geschöpft habe und zwar seine Männerschule. Der Herr von Voltaire macht seine Anmerkungen über dieses Vorgeben: und ich führe Anmerkungen von dem Herrn von Voltaire so gern an! Aus seinen geringsten ist noch immer etwas zu lernen: wenn schon nicht allezeit das, was er darin sagt, wenigstens das, was er hätte sagen sollen. Primus sapientiæ gradus est, falsa intelligere; (wo dieses Sprüchelchen steht, will mir nicht gleich

beifallen) und ich wüßte keinen Schriftsteller in der Welt, an dem man es so gut versuchen könnte, ob man auf dieser ersten Stufe der Weisheit stehe, als an dem Herrn von Voltaire: aber daher auch keinen, der uns die zweite zu ersteigen weniger behülflich seyn könnte: secundus vera cognoscere. Ein kritischer Schriftsteller, dünkt mich, richtet seine Methode auch am besten nach diesem Sprüchelchen ein. Er suche sich nur erst jemanden, mit dem er streiten kann: so kommt er nach und nach in die Materie und das übrige findet sich. Hierzu habe ich mir in diesem Werke, ich bekenne es aufrichtig, nun einmal die französischen Scribenten vornehmlich erwählt, und unter diesen besonders den Herrn von Voltaire. Also auch jetzt, nach einer kleinen Verbeugung, nur darauf zu! Wem diese Methode aber etwan mehr muthwillig als gründlich scheinen wollte, der soll wissen, daß selbst der gründliche Aristoteles sich ihrer fast immer bedient hat. Solet Aristoteles, sagt einer von seinen Auslegern, der mir eben zur Hand liegt, quærere pugnam in suis libris. Atque hoc facit non temere, et casu, sed certa ratione atque consilio: nam labefactatis aliorum opinionibus u. s. w. O des Pedanten! würde der Herr von Voltaire rufen! — Ich bin es bloß aus Mißtrauen in mich selbst.

„Die Brüder des Terenz, sagt der Herr von Voltaire, „können höchstens die Idee zu der Männerschule gegeben haben. „In den Brüdern sind zwei Alte von verschiedener Gemüthsart, „die ihre Söhne ganz verschieden erziehen; eben so sind in der „Männerschule zwei Vormünder, ein sehr strenger und ein sehr „nachsehender; das ist die ganze Aehnlichkeit. In den Brüdern „ist fast ganz und gar keine Intrigue, die Intrigue in der „Männerschule hingegen ist fein und unterhaltend und komisch. „Eine von den Frauenzimmern des Terenz, welche eigentlich die „interessanteste Rolle spielen müßte, erscheint bloß auf dem „Theater, um niederzukommen. Die Isabelle des Moliere ist „fast immer auf der Scene, und zeigt sich immer witzig und „reizend, und verbindet sogar die Streiche, die sie ihrem Vormunde spielt, noch mit Anstand. Die Entwicklung in den Brüdern ist ganz unwahrscheinlich; es ist wider die Natur, daß ein „Alter, der sechzig Jahre ärgerlich und streng und geizig gewesen,

„auf einmal lustig und höflich und freigebig werden sollte. Die „Entwicklung in der Männerschule aber ist die beste von allen „Entwicklungen des Moliere; wahrscheinlich, natürlich, aus der „Intrigue selbst hergenommen, und was ohnstreitig nicht das „schlechteste daran ist, äußerst komisch."

Einundsiebzigstes Stück.

Den 5. Januar 1768.

Es scheint nicht, daß der Herr von Voltaire, seitdem er aus der Klasse bei den Jesuiten gekommen, den Terenz viel wieder gelesen habe. Er spricht ganz so davon, als von einem alten Traume; es schwebt ihm nur noch so was davon im Gedächtnisse, und das schreibt er auf gut Glück so hin, unbekümmert, ob es gehauen oder gestochen ist. Ich will ihm nicht aufmutzen, was er von der Pamphila des Stücks sagt, „daß sie bloß auf „dem Theater erscheine, um niederzukommen." Sie erscheint gar nicht auf dem Theater; sie kommt nicht auf dem Theater nieder; man vernimmt bloß ihre Stimme aus dem Hause; und warum sie eigentlich die interessanteste Rolle spielen müßte, das läßt sich auch gar nicht absehen. Den Griechen und Römern war nicht alles interessant, was es den Franzosen ist. Ein gutes Mädchen, das mit ihrem Liebhaber zu tief in das Wasser gegangen, und Gefahr läuft, von ihm verlassen zu werden, war zu einer Hauptrolle ehedem sehr ungeschickt. —

Der eigentliche und grobe Fehler, den der Herr von Voltaire macht, betrifft die Entwicklung und den Charakter des Demea. Demea ist der mürrische, strenge Vater, und dieser soll seinen Charakter auf einmal völlig verändern. Das ist, mit Erlaubniß des Herrn von Voltaire, nicht wahr. Demea behauptet seinen Charakter bis ans Ende. Donatus sagt: Servatur autem per totam fabulam mitis Micio, saevus Demea, Leno avarus u. s. w. Was geht mich Donatus an? dürfte der Herr von Voltaire sagen. Nach Belieben; wenn wir Deutsche nur glauben dürfen, daß Donatus den Terenz fleißiger gelesen und besser verstanden, als Voltaire. Doch es ist ja von keinem verlornen Stücke die Rede; es ist noch da, man lese selbst.

Nachdem Micio den Demea durch die triftigsten Vorstellungen zu besänftigen gesucht, bittet er ihn, wenigstens auf heute sich seines Aergernisses zu entschlagen, wenigstens heute lustig zu seyn. Endlich bringt er ihn auch so weit; heute will Demea alles gut seyn lassen; aber morgen, bei früher Tageszeit, muß der Sohn wieder mit ihm aufs Land; da will er ihn nicht gelinder halten, da will er es wieder mit ihm anfangen, wo er es heute gelassen hat; die Sängerin, die diesem der Vetter gekauft, will er zwar mitnehmen, denn es ist doch immer eine Sklavin mehr, und eine, die ihm nichts kostet; aber zu singen wird sie nicht viel bekommen, sie soll kochen und backen. In der darauf folgenden vierten Scene des fünften Acts, wo Demea allein ist, scheint es zwar, wenn man seine Worte so obenhin nimmt, als ob er völlig von seiner alten Denkungsart abgehen, und nach den Grundsätzen des Micio zu handeln anfangen wolle.[1] Doch die Folge zeigt es, daß man alles das nur von dem heutigen Zwange, den er sich anthun soll, verstehen muß. Denn auch diesen Zwang weiß er hernach so zu nutzen, daß er zu der förmlichsten hämischsten Verspottung seines gefälligen Bruders ausschlägt. Er stellt sich lustig, um die andern wahre Ausschweifungen und Tollheiten begehen zu lassen; er macht in dem verbindlichsten Tone die bittersten Vorwürfe; er wird nicht freigebig, sondern er spielt den Verschwender; und wohl zu merken, weder von dem Seinigen, noch in einer andern Absicht, als um alles, was er Verschwenden nennt, lächerlich zu machen. Dieses erhellt unwidersprechlich aus dem, was er dem Micio antwortet, der sich durch den Anschein betrügen läßt und ihn wirklich verändert glaubt.[2] Hic ostendit Terentius, sagt Donatus, magis Demeam simulasse mutatos mores, quam mutavisse.

[1] — Nam ego vitam duram, quam vixi usque adhuc,
Prope jam excurso spatio mitto —

[2] MI. Quid istuc? quæ res tam repente mores mutavit tuos?
Quod prolubium, quæ istæc subita est largitas? DE. Dicam tibi:
Ut id ostenderem, quod te isti facilem et festivum putant,
Id non fieri ex vera vita, neque adeo ex æquo et bono,

Ich will aber nicht hoffen, daß der Herr von Voltaire meint, selbst diese Verstellung laufe wider den Charakter des Demea, der vorher nichts als geschmählt und gepoltert habe: denn eine solche Verstellung erfordere mehr Gelassenheit und Kälte, als man dem Demea zutrauen dürfe. Auch hierin ist Terenz ohne Tadel, und er hat alles so vortrefflich motivirt, bei jedem Schritte Natur und Wahrheit so genau beobachtet, bei dem geringsten Uebergange so feine Schattirungen in Acht genommen, daß man nicht aufhören kann, ihn zu bewundern.

Nur ist öfters, um hinter alle Feinheiten des Terenz zu kommen, die Gabe sehr nöthig, sich das Spiel des Acteurs dabei zu denken; denn dieses schrieben die alten Dichter nicht bei. Die Declamation hatte ihren eignen Künstler, und in dem Uebrigen konnten sie sich ohne Zweifel auf die Einsicht der Spieler verlassen, die aus ihrem Geschäfte ein sehr ernstliches Studium machten. Nicht selten befanden sich unter diesen die Dichter selbst; sie sagten, wie sie es haben wollten; und da sie ihre Stücke überhaupt nicht eher bekannt werden ließen, als bis sie gespielt waren, als bis man sie gesehen und gehört hatte: so konnten sie es um so mehr überhoben seyn, den geschriebenen Dialog durch Einschiebsel zu unterbrechen, in welchen sich der beschreibende Dichter gewissermaßen mit unter die handelnden Personen zu mischen scheint. Wenn man sich aber einbildet, daß die alten Dichter, um sich diese Einschiebsel zu ersparen, in den Reden selbst, jede Bewegung, jede Gebärde, jede Miene, jede besondre Abänderung der Stimme, die dabei zu beobachten, mit anzudeuten gesucht, so irrt man sich. In dem Terenz allein kommen unzählige Stellen vor, in welchen von einer solchen Andeutung sich nicht die geringste Spur zeigt, und wo gleichwohl der wahre Verstand nur durch die Errathung der wahren Action kann getroffen werden; ja in vielen scheinen die Worte gerade das Gegentheil von dem zu sagen, was der Schauspieler durch jene ausdrücken muß.

Sed ex assentando, indulgendo, et largiendo, Micio.
Nunc adeo, si ob eam rem vobis mea vita invisa est, Aeschine,
Quia non justa injusta prorsus omnia, omnino obsequor;
Missa facio; effundite, emite, facite quod vobis lubet!

Selbst in der Scene, in welcher die vermeinte Sinnesänderung des Demea vorgeht, finden sich dergleichen Stellen, die ich anführen will, weil auf ihnen gewissermaßen die Mißdeutung beruht, die ich bestreite. — Demea weiß nunmehr alles, er hat es mit seinen eignen Augen gesehen, daß es sein ehrbarer frommer Sohn ist, für den die Sängerin entführt worden, und stürzt mit dem unbändigsten Geschrei heraus. Er klagt es dem Himmel und der Erde und dem Meere; und eben bekömmt er den Micio zu Gesicht.

Demea. Ha! da ist er, der mir sie beide verdirbt — meine Söhne, mir sie beide zu Grunde richtet! —

Micio. O so mäßige dich, und komm wieder zu dir!

Demea. Gut, ich mäßige mich, ich bin bei mir, es soll mir kein hartes Wort entfahren. Laß uns bloß bei der Sache bleiben. Sind wir nicht eins geworden, warst du es nicht selbst, der es zuerst auf die Bahn brachte, daß sich ein jeder nur um den seinen bekümmern sollte? Antworte.[1] u. s. w.

Wer sich hier nur an die Worte hält und kein so richtiger Beobachter ist, als es der Dichter war, kann leicht glauben, daß Demea viel zu geschwind austobe, viel zu geschwind diesen gelassenern Ton anstimme. Nach einiger Ueberlegung wird ihm zwar vielleicht beifallen, daß jeder Affect, wenn er aufs äußerste gekommen, nothwendig wieder sinken müsse; daß Demea, auf den Verweis seines Bruders, sich des ungestümen Jachzorns nicht anders als schämen könne; das alles ist auch ganz gut, aber es ist doch noch nicht das rechte. Dieses lasse er sich also vom Donatus lehren, der hier zwei vortreffliche Anmerkungen hat. Videtur, sagt er, paulo citius destomachatus, quam res etiam incertæ poscebant. Sed et hoc morale: nam juste irati, omissa sævitia ad ratiocinationes sæpe festinant. Wenn der Zornige

[1] — — — DE. Eccum adest
Communis corruptela nostrum liberum.
MI. Tandem reprime iracundiam, atque ad te redi.
DE. Repressi, redii, mitto maledicta omnia:
Rem ipsam putemus. Dictum hoc inter nos fuit,
Et ex te adeo est ortum, ne tu curares meum,
Neve ego tuum? responde. —

ganz offenbar Recht zu haben glaubt, wenn er sich einbildet, daß sich gegen seine Beschwerden durchaus nichts einwenden lasse: so wird er sich bei dem Schelten gerade am wenigsten aufhalten, sondern zu den Beweisen eilen, um seinen Gegner durch eine so sonnenklare Ueberzeugung zu demüthigen. Doch da er über die Wallungen seines kochenden Geblüts nicht so unmittelbar gebieten kann, da der Zorn, der überführen will, doch noch immer Zorn bleibt: so macht Donatus die zweite Anmerkung: non quod dicatur, sed quo gestu dicatur, specta: et videbis neque adhuc repressisse iracundiam, neque ad se rediisse Demeam. Demea sagt zwar: ich mäßige mich, ich bin wieder bei mir: aber Gesicht und Gebärde und Stimme verrathen genugsam, daß er sich noch nicht gemäßigt hat, daß er noch nicht wieder bei sich ist. Er bestürmt den Micio mit einer Frage über die andere, und Micio hat alle seine Kälte und gute Laune nöthig, um nur zum Worte zu kommen.

Zweiundsiebzigstes Stück.

Den 8. Januar 1768.

Als er endlich dazu kömmt, wird Demea zwar eingetrieben, aber im geringsten nicht überzeugt. Aller Vorwand, über die Lebensart seiner Kinder unwillig zu seyn, ist ihm benommen: und doch fängt er wieder von vorne an, zu nergeln. Micio muß auch nur abbrechen und sich begnügen, daß ihm die mürrische Laune, die er nicht ändern kann, wenigstens auf heute Frieden lassen will. Die Wendungen, die ihn Terenz dabei nehmen läßt, sind meisterhaft.[1]

[1] — — — DE. Ne nimium modo
Bonæ tuæ istæ nos rationes, Micio,
Et tuus iste animus æquus subvertat. MI. Tace;
Non fiet. Mitte jam istæc; da te hodie mihi:
Exporge frontem. DE. Scilicet ita tempus fert,
Faciendum est: ceterum rus cras cum filio
Cum primo lucu ibo hinc. MI. De nocte censeo:
Hodie modo hilarum fac te. DE. Et istam psaltriam
Una illuc mecum hinc abstraham. MI. Pugnaveris.

Demea. Nun gieb nur Acht, Micio, wie wir mit diesen schönen Grundsätzen, mit dieser deiner lieben Nachsicht, am Ende fahren werden.

Micio. Schweig doch! Besser als du glaubst. — Und nun genug davon! Heute schenke dich mir. Komm, kläre dich auf.

Demea. Mags doch nur heute seyn! Was ich muß, das muß ich. — Aber morgen, sobald es Tag wird, geh ich wieder aufs Dorf, und der Bursche geht mit. —

Micio. Lieber noch ehe es Tag wird, dächte ich. Sey nur heute lustig!

Demea. Auch das Mensch von einer Sängerin muß mit heraus.

Micio. Vortrefflich! So wird sich der Sohn gewiß nicht weg wünschen. Nur halte sie auch gut.

Demea. Da laß mich vor sorgen! Sie soll, in der Mühle und vor dem Ofenloche, Mehlstaubs und Kohlstaubs und Rauchs genug kriegen. Dazu soll sie mir am heißen Mittage stoppeln gehn, bis sie so trocken, so schwarz geworden, als ein Löschbrand.

Micio. Das gefällt mir! Nun bist du auf dem rechten Wege! — Und alsdann, wenn ich wie du wäre, müßte mir der Sohn bei ihr schlafen, er möchte wollen oder nicht.

Demea. Lachst du mich aus? — Bei so einer Gemüthsart freilich kannst du wohl glücklich seyn. Ich fühl es, leider —

Micio. Du fängst doch wieder an?

Demea. Nu, nu; ich höre ja auch schon wieder auf.

Bei dem „Lachst du mich aus?“ des Demea merkt Donatus

Eo pacto prorsum illic alligaris filium.
Modo facito, ut illam serves. DE. Ego istuc videro,
Atque ibi favillæ plena, fumi, ac pollinis,
Coquendo sit saxo et molendo; præter hæc
Meridie ipso faciam ut stipulam colligat:
Tam excoctam reddam atque atram, quam carbo est. MI. Placet.
Nunc mihi videre sapere. Atque equidem filium,
Tum etiam si nolit, cogam, ut cum illa una cubet.
DE. Derides? fortunatus, qui istoc animo sies:
Ego sentio. MI. Ah pergisne? DE. Jam jam desino.

an: Hoc verbum vultu Demeae sic profertur, ut subrisisse videatur invitus. Sed rursus EGO SENTIO, amare severeque dicit. Unvergleichlich! Demea, dessen voller Ernst es war, daß er die Sängerin nicht als Sängerin, sondern als eine gemeine Sklavin halten und nutzen wollte, muß über den Einfall des Micio lachen. Micio selbst braucht nicht zu lachen: je ernsthafter er sich stellt, desto besser. Demea kann darum doch sagen: Lachst du mich aus? und muß sich zwingen wollen, sein eignes Lachen zu verbeißen. Er verbeißt es auch bald, denn das „Ich fühl es leider" sagt er wieder in einem ärgerlichen und bittern Tone. Aber so ungern, so kurz das Lachen auch ist, so große Wirkung hat es gleichwohl. Denn einen Mann wie Demea hat man wirklich fürs erste gewonnen, wenn man ihn nur zu lachen machen kann. Je seltner ihm diese wohlthätige Erschütterung ist, desto länger hält sie innerlich an; nachdem er längst alle Spur derselben auf seinem Gesichte vertilgt, dauert sie noch fort, ohne daß er es selbst weiß, und hat auf sein nächstfolgendes Betragen einen gewissen Einfluß. —

Aber wer hätte wohl bei einem Grammatiker so feine Kenntnisse gesucht? Die alten Grammatiker waren nicht das, was wir jetzt bei dem Namen denken. Es waren Leute von vieler Einsicht; das ganze weite Feld der Kritik war ihr Gebiet. Was von ihren Auslegungen classischer Schriften auf uns gekommen, verdient daher nicht bloß wegen der Sprache studirt zu werden. Nur muß man die neuern Interpolationen zu unterscheiden wissen. Daß aber dieser Donatus (Aelius) so vorzüglich reich an Bemerkungen ist, die unsern Geschmack bilden können, daß er die verstecktesten Schönheiten seines Autors mehr als irgend ein anderer zu enthüllen weiß: das kömmt vielleicht weniger von seinen größern Gaben, als von der Beschaffenheit seines Autors selbst. Das römische Theater war zur Zeit des Donatus noch nicht gänzlich verfallen; die Stücke des Terenz wurden noch gespielt, und ohne Zweifel noch mit vielen von den Ueberlieferungen gespielt, die sich aus den bessern Zeiten des römischen Geschmacks herschrieben: er durfte also nur anmerken, was er sah und hörte; er brauchte also nur Aufmerksamkeit und Treue, um sich das Verdienst zu machen, daß ihm die Nachwelt Feinheiten zu ver-

danken hat, die er selbst schwerlich dürfte ausgegrübelt haben. Ich wüßte daher auch kein Werk, aus welchem ein angehender Schauspieler mehr lernen könnte, als diesen Commentar des Donatus über den Terenz; und bis das Latein unter unsern Schauspielern üblicher wird, wünschte ich sehr, daß man ihnen eine gute Uebersetzung davon in die Hände geben wollte. Es versteht sich, daß der Dichter dabei seyn und aus dem Commentar alles wegbleiben müßte, was die bloße Worterklärung betrifft. Die Dacier hat in dieser Absicht den Donatus nur schlecht genutzt, und ihre Uebersetzung des Textes ist wäßrig und steif. Eine neuere deutsche, die wir haben, hat das Verdienst der Richtigkeit so so, aber das Verdienst der komischen Sprache fehlt ihr gänzlich;[1] und Donatus ist auch nicht weiter gebraucht, als

[1] Halle 1753. Wunders halben erlaube man mir die Stelle daraus anzuführen, die ich eben jetzt übersetzt habe. Was mir hier aus der Feder geflossen, ist weit entfernt, so zu seyn, wie es seyn sollte: aber man wird doch ungefähr daraus sehen können, worin das Verdienst besteht, das ich dieser Uebersetzung absprechen muß.

Demea. Aber mein lieber Bruder, daß uns nur nicht deine schönen Gründe und dein gleichgültiges Gemüthe sie ganz und gar ins Verderben stürzen.

Micio. Ach, schweig doch nur, das wird nicht geschehen. Laß das immer seyn. Ueberlaß dich heute einmal mir. Weg mit den Runzeln von der Stirne.

Demea. Ja, ja, die Zeit bringt es so mit sich, ich muß es wohl thun. Aber mit anbrechendem Tage gehe ich wieder mit meinem Sohne aufs Land.

Micio. Ich werde dich nicht aufhalten, und wenn du die Nacht wieder gehn willst; sey doch heute nur einmal fröhlich.

Demea. Die Sängerin will ich zugleich mit herausschleppen.

Micio. Da thust du wohl, dadurch wirst du machen, daß dein Sohn ohne sie nicht wird leben können. Aber sorge auch, daß du sie gut verhältst.

Demea. Dafür werde ich schon sorgen. Sie soll mir kochen, und Rauch, Asche und Mehl sollen sie schon kenntlich machen. Außerdem soll sie mir in der größten Mittagshitze gehen und Aehren lesen, und dann will ich sie ihm so verbrannt und so schwarz, wie eine Kohle, überliefern.

[ih]n die Dacier zu brauchen für gut befunden. Es wäre also [k]eine gethane Arbeit, was ich vorschlage; aber wer soll sie thun? [D]ie nichts bessers thun könnten, können auch dieses nicht, und [d]ie etwas bessers thun könnten, werden sich bedanken.

Doch endlich vom Terenz auf unsern Nachahmer zu kommen – Es ist doch sonderbar, daß auch Herr Romanus den falschen [G]edanken des Voltaire gehabt zu haben scheint. Auch er hat [ge]glaubt, daß am Ende mit dem Charakter des Demea eine gänz[li]che Veränderung vorgehe; wenigstens läßt er sie mit dem Cha[ra]kter seines Lysimons vorgehen. „Je Kinder," läßt er ihn [ru]fen, „schweigt doch! Ihr überhäuft mich ja mit Liebkosungen. Sohn, Bruder, Vetter, Diener, alles schmeichelt mir, bloß weil [i]ch einmal ein bißchen freundlich aussehe. Bin ich's denn, oder [b]in ich's nicht? Ich werde wieder recht jung, Bruder! Es ist [d]och hübsch, wenn man geliebt wird. Ich will auch gewiß so [b]leiben. Ich wüßte nicht, wann ich so eine vergnügte Stunde [g]ehabt hätte." Und Frontin sagt: „Nun unser Alter stirbt [ge]wiß bald.[1] Die Veränderung ist gar zu plötzlich." Ja wohl; [ab]er das Sprüchwort und der gemeine Glaube von den unver[m]utheten Veränderungen, die einen nahen Tod vorbedeuten, soll [d]ch wohl nicht im Ernste hier etwas rechtfertigen?

Dreiundsiebzigstes Stück.

Den 12. Januar 1768.

Die Schlußrede des Demea bei dem Terenz geht aus einem [ga]nz andern Tone. „Wenn euch nur das gefällt: nun so macht,

Micio. Das gefällt mir; nun seh ich recht ein, daß du weislich [ha]ndelst; aber dann kannst du auch deinen Sohn mit Gewalt zwingen, [da]ß er sie mit zu Bette nimmt.

Demea. Lachst du mich etwa aus? Du bist glücklich, daß du [ei]n solches Gemüth hast; aber ich fühle. —

Micio. Ach! hältst du noch nicht inne?

Demea. Ich schweige schon.

[1] So soll es ohne Zweifel heißen, und nicht: stirbt ohnmöglich [ba]ld. Für viele von unsern Schauspielern ist es nöthig, auch solche [Dr]uckfehler anzumerken.

was ihr wollt, ich will mich um nichts mehr bekümmern!“ Er ist es ganz und gar nicht, der sich nach der Weise der andern, sondern die andern sind es, die sich nach seiner Weise künftig zu bequemen versprechen. — Aber wie kömmt es, dürfte man fragen, daß die letzten Scenen mit dem Lysimon in unsern deutschen Brüdern bei der Vorstellung gleichwohl immer so wohl aufgenommen werden? Der beständige Rückfall des Lysimon in seinen alten Charakter macht sie komisch; aber bei diesem hätte es auch bleiben müssen. — Ich verspare das Weitere, bis zu einer zweiten Vorstellung des Stücks.

Das Orakel vom Saint-Foix, welches diesen Abend den Beschluß machte, ist allgemein bekannt und allgemein beliebt.

Den sechsundvierzigsten Abend (Montags, den 20. Julius) ward Miß Sara, und den siebenundvierzigsten, Tages darauf, Nanine wiederholt. Auf die Nanine folgte der unvermuthete Ausgang, vom Marivaux, in einem Acte.

Oder, wie es wörtlicher und besser heißen würde: die unvermuthete Entwicklung. Denn es ist einer von denen Titeln, die nicht sowohl den Inhalt anzeigen, als vielmehr gleich Anfangs gewissen Einwendungen vorbauen sollen, die der Dichter gegen seinen Stoff oder dessen Behandlung vorhersieht. Ein Vater will seine Tochter an einen jungen Menschen verheirathen, den sie nie gesehen hat. Sie ist mit einem andern schon halb richtig, aber dieses auch schon seit so langer Zeit, daß es fast gar nicht mehr richtig ist. Unterdessen möchte sie ihn doch noch lieber als einen ganz Unbekannten und spielt sogar, auf sein Angeben, die Rolle einer Wahnwitzigen, um den neuen Freier abzuschrecken. Dieser kommt; aber zum Glücke ist es ein so schöner liebenswürdiger Mann, daß sie gar bald ihre Verstellung vergißt und in aller Geschwindigkeit mit ihm einig wird. Man gebe dem Stücke einen andern Titel und alle Leser und Zuschauer werden ausrufen: das ist auch sehr unerwartet! Einen Knoten, den man in zehn Scenen so mühsam geschürzt hat, in einer einzigen nicht zu lösen, sondern mit eins zu zerhauen! Nun aber ist dieser Fehler in dem Titel selbst angekündigt und durch diese Ankündigung gewissermaßen gerechtfertigt. Denn, wenn es nun wirklich einmal so einen Fall gegeben hat: warum soll er nicht auch

vorgestellt werden können? Er sahe ja in der Wirklichkeit einer Komödie so ähnlich, und sollte er denn eben deßwegen um so unschicklicher zur Komödie seyn? — Nach der Strenge allerdings; denn alle Begebenheiten, die man im gemeinen Leben wahre Komödien nennt, findet man in der Komödie wahren Begebenheiten nicht sehr gleich; und darauf käme es doch eigentlich an.

Aber Ausgang und Entwicklung, laufen beide Worte nicht auf eins hinaus? Nicht völlig. Der Ausgang ist, daß Jungfer Argante den Crast und nicht den Dorante heirathet, und dieser ist hinlänglich vorbereitet. Denn ihre Liebe gegen Doranten ist so lau, so wetterläunisch; sie liebt ihn, weil sie seit vier Jahren niemanden gesehen hat, als ihn; manchmal liebt sie ihn mehr, manchmal weniger, manchmal gar nicht, so wie es kommt; hat sie ihn lange nicht gesehen, so kommt er ihr liebenswürdig genug vor; sieht sie ihn alle Tage, so macht er ihr Langeweile; besonders stoßen ihr dann und wann Gesichter auf, gegen welche sie Dorantens Gesicht so kahl, so unschmackhaft, so eckel findet! Was brauchte es also weiter, um sie ganz von ihm abzubringen, als daß Crast, den ihr ihr Vater bestimmte, ein solches Gesicht ist? Daß sie diesen also nimmt, ist so wenig unerwartet, daß es vielmehr sehr unerwartet seyn würde, wenn sie bei jenem bliebe. Entwicklung hingegen ist ein mehr relatives Wort; und eine unerwartete Entwicklung involvirt eine Verwicklung, die ohne Folgen bleibt, von der der Dichter auf einmal abspringt, ohne sich um die Verlegenheit zu bekümmern, in der er einen Theil seiner Personen läßt. Und so ist es hier: Peter wird es mit Doranten schon ausmachen; der Dichter empfiehlt sich ihm.

Den achtundvierzigsten Abend (Mittwoch, den 22. Julius) ward das Trauerspiel des Herrn Weiß, Richard der Dritte, aufgeführt; zum Beschlusse Herzog Michel.

Dieses Stück ist ohnstreitig eines von unsern beträchtlichsten Originalen; reich an großen Schönheiten, die genugsam zeigen, daß die Fehler, mit welchen sie verwebt sind, zu vermeiden im geringsten nicht über die Kräfte des Dichters gewesen wäre, wenn er sich diese Kräfte nur selbst hätte zutrauen wollen.

Schon Shakespeare hatte das Leben und den Tod des dritten Richards auf die Bühne gebracht: aber Herr Weiß erinnerte sich

dessen nicht eher, als bis sein Werk bereits fertig war. „Sollte „ich also, sagt er, bei der Vergleichung schon viel verlieren: so „wird man doch wenigstens finden, daß ich kein Plagium begangen habe; — aber vielleicht wäre es ein Verdienst gewesen, „an dem Shakspeare ein Plagium zu begehen.“

Vorausgesetzt, daß man eines an ihm begeben kann. Aber was man von dem Homer gesagt hat, es lasse sich dem Herkules eher seine Keule, als ihm ein Vers abringen, das läßt sich vollkommen auch vom Shakespeare sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakespeares! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihr zu stellen!

Shakespeare will studirt, nicht geplündert seyn. Haben wir Genie, so muß uns Shakespeare das seyn, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist; er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf Eine Fläche projectirt; aber er borge nichts daraus.

Ich wüßte auch wirklich in dem ganzen Stücke des Shakespeares keine einzige Scene, sogar keine einzige Tirade, die Herr Weiß so hätte brauchen können, wie sie dort ist. Alle, auch die kleinsten Theile beim Shakespeare, sind nach den großen Maaßen des historischen Schauspiels zugeschnitten, und dieses verhält sich zu der Tragödie französischen Geschmacks ungefähr wie ein weitläuftiges Frescogemälde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring. Was kann man zu diesem aus jenem nehmen, als etwa ein Gesicht, eine einzelne Figur, höchstens eine kleine Gruppe, die man sodann als ein eigenes Ganze ausführen muß? Eben so würden aus einzelnen Gedanken beim Shakespeare ganze Scenen, und aus einzelnen Scenen ganze Aufzüge werden müssen. Denn wenn man den Ermel aus dem Kleide eines Riesen für einen Zwerg recht nutzen will, so muß man ihm nicht wieder einen Ermel, sondern einen ganzen Rock daraus machen.

Thut man aber auch dieses, so kann man wegen der Beschuldigung des Plagiums ganz ruhig seyn. Die meisten werden in dem Faden die Flocke nicht erkennen, woraus er gesponnen ist. Die wenigen, welche die Kunst verstehen, verrathen den Meister nicht und wissen, daß ein Goldkorn so künstlich kann getrieben

seyn, daß der Werth der Form den Werth der Materie bei weitem übersteigt.

Ich für mein Theil bedauere es also wirklich, daß unserm Dichter Shakespeares Richard so spät beigefallen. Er hätte ihn können gekannt haben und doch eben so original geblieben seyn, als er jetzt ist; er hätte ihn können genutzt haben, ohne daß ein einziger übergetragener Gedanke davon gezeugt hätte.

Wäre mir indeß eben das begegnet, so würde ich Shakespeares Werk wenigstens nachher als einen Spiegel genutzt haben, um meinem Werke alle die Flecken abzuwischen, die mein Auge unmittelbar darin zu erkennen nicht vermögend gewesen wäre. — Aber woher weiß ich, daß Herr Weiß dieses nicht gethan? Und warum sollte er es nicht gethan haben?

Kann es nicht eben so wohl seyn, daß er das, was ich für dergleichen Flecken halte, für keine hält? Und ist es nicht sehr wahrscheinlich, daß er mehr Recht hat, als ich? Ich bin überzeugt, daß das Auge des Künstlers größtentheils viel scharfsichtiger ist, als das scharfsichtigste seiner Betrachter. Unter zwanzig Einwürfen, die ihm diese machen, wird er sich von neunzehn erinnern, sie während der Arbeit sich selbst gemacht und sie auch schon sich selbst beantwortet zu haben.

Gleichwohl wird er nicht ungehalten seyn, sie auch von andern machen zu hören; denn er hat es gern, daß man über sein Werk urtheilt; schaal oder gründlich, links oder rechts, gutartig oder hämisch, alles gilt ihm gleich; und auch das schaalste, linkste, hämischste Urtheil ist ihm lieber, als kalte Bewunderung. Jenes wird er auf die eine oder die andre Art in seinen Nutzen zu verwenden wissen; aber was fängt er mit dieser an? Verachten möchte er die guten ehrlichen Leute nicht gern, die ihn für so etwas außerordentliches halten: und doch muß er die Achseln über sie zucken. Er ist nicht eitel, aber er ist gemeiniglich stolz; und aus Stolz möchte er zehnmal lieber einen unverdienten Tadel als ein unverdientes Lob auf sich sitzen lassen. —

Man wird glauben, welche Kritik ich hiermit vorbereiten will. — Wenigstens nicht bei dem Verfasser, — höchstens nur bei einem oder dem andern Mitsprecher. Ich weiß nicht, wo ich es jüngst gedruckt lesen mußte, daß ich die Amalia meines Freundes

auf Unkosten seiner übrigen Lustspiele gelobt hätte.[1] — Auf Unkosten? aber doch wenigstens der frühern? Ich gönne es Ihnen, mein Herr, daß man niemals Ihre ältern Werke so möge tadeln können. Der Himmel bewahre sie vor dem tückischen Lobe: daß Ihr letztes immer Ihr bestes ist! —

Vierundsiebzigstes Stück.

Den 15. Januar 1768.

Zur Sache. — Es ist vornehmlich der Charakter des Richards, worüber ich mir die Erklärung des Dichters wünschte.

Aristoteles würde ihn schlechterdings verworfen haben; zwar mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden, wenn ich es nur auch mit seinen Gründen zu werden wüßte.

Die Tragödie, nimmt er an, soll Mitleid und Schrecken erregen, und daraus folgert er, daß der Held derselben weder ein ganz tugendhafter Mann, noch ein völliger Bösewicht seyn müsse. Denn weder mit des einen noch mit des andern Unglücke lasse sich jener Zweck erreichen.

Räume ich dieses ein: so ist Richard der Dritte eine Tragödie, die ihres Zweckes verfehlt. Räume ich es nicht ein, so weiß ich gar nicht mehr, was eine Tragödie ist.

Denn Richard der Dritte, so wie ihn Herr Weiß geschildert hat, ist unstreitig das größte, abscheulichste Ungeheuer, das jemals die Bühne getragen. Ich sage, die Bühne; daß es die Erde wirklich getragen habe, daran zweifle ich.

Was für Mitleid kann der Untergang dieses Ungeheuers erwecken? Doch, das soll er auch nicht; der Dichter hat es darauf nicht angelegt; und es sind ganz andere Personen in seinem Werke, die er zu Gegenständen unsers Mitleids gemacht hat.

Aber Schrecken? — Sollte dieser Bösewicht, der die Kluft, die sich zwischen ihm und dem Throne befunden, mit lauter Leichen gefüllt, mit den Leichen derer, die ihm das Liebste in der Welt hätten seyn müssen; sollte dieser blutdürstige, seines Blut-

[1] Eben erinnere ich mich noch: in des Herrn Schmids Zusätzen zu seiner Theorie der Poesie, S. 45.

durstes sich rühmende, über seine Verbrechen sich kitzelnde Teufel, nicht Schrecken in vollem Maaße erwecken?

Wohl erweckt er Schrecken: wenn unter Schrecken das Erstaunen über unbegreifliche Missethaten, das Entsetzen über Bosheiten, die unsern Begriff übersteigen, wenn darunter der Schauder zu verstehen ist, der uns bei Erblickung vorsetzlicher Greuel, die mit Lust begangen werden, überfällt. Von diesem Schrecken hat mich Richard der Dritte mein gutes Theil empfinden lassen.

Aber dieses Schrecken ist so wenig eine von den Absichten des Trauerspiels, daß es vielmehr die alten Dichter auf alle Weise zu mindern suchten, wenn ihre Personen irgend ein großes Verbrechen begehen mußten. Sie schoben öfters lieber die Schuld auf das Schicksal, machten das Verbrechen lieber zu einem Verhängnisse einer rächenden Gottheit, verwandelten lieber den freien Menschen in eine Maschine, ehe sie uns bei der gräßlichen Idee wollten verweilen lassen, daß der Mensch von Natur einer solchen Verderbniß fähig sey.

Bei den Franzosen führt Crebillon den Beinamen des Schrecklichen. Ich fürchte sehr, mehr von diesem Schrecken, welches in der Tragödie nicht seyn sollte, als von dem echten, das der Philosoph zu dem Wesen der Tragödie rechnet.

Und dieses — hätte man gar nicht Schrecken nennen sollen. Das Wort, welches Aristoteles braucht, heißt Furcht; Mitleid und Furcht, sagt er, soll die Tragödie erregen, nicht Mitleid und Schrecken. Es ist wahr, das Schrecken ist eine Gattung der Furcht; es ist eine plötzliche, überraschende Furcht. Aber eben dieses Plötzliche, dieses Ueberraschende, welches die Idee desselben einschließt, zeigt deutlich, daß die, von welchen sich hier die Einführung des Wortes Schrecken, anstatt des Wortes Furcht, herschreibt, nicht eingesehen haben, was für eine Furcht Aristoteles meine. — Ich möchte dieses Weges sobald nicht wieder kommen; man erlaube mir also einen kleinen Ausschweif.

„Das Mitleid, sagt Aristoteles, verlangt einen, der unverdient leidet, und die Furcht einen unsers gleichen. Der Bösewicht ist weder dieses noch jenes: folglich kann auch sein Unglück weder das erste noch das andere erregen.“ [1]

[1] Im 13. Kapitel der Dichtkunst.

Die Furcht, sage ich, nennen die neuern Ausleger und Uebersetzer Schrecken und es gelingt ihnen, mit Hülfe diesesWorttausches, dem Philosophen die seltsamsten Händel von der Welt zu machen.

„Man hat sich, sagt einer aus der Menge,[1] über die Erklärung des Schreckens nicht vereinigen können; und in der „That enthält sie in jeder Betrachtung ein Glied zu viel, welches „sie an ihrer Allgemeinheit hindert und sie allzu sehr einschränkt. „Wenn Aristoteles durch den Zusatz „unsers gleichen" nur bloß „die Aehnlichkeit der Menschheit verstanden hat, weil nämlich der „Zuschauer und die handelnde Person beide Menschen sind, gesetzt auch, daß sich unter ihrem Charakter, ihrer Würde und „ihrem Range ein unendlicher Abstand befände: so war dieser „Zusatz überflüssig; denn er verstand sich von selbst. Wenn er „aber die Meinung hatte, daß nur tugendhafte Personen, oder „solche, die einen vergeblichen Fehler an sich hätten, Schrecken „erregen könnten: so hatte er Unrecht; denn die Vernunft und „die Erfahrung ist ihm sodann entgegen. Das Schrecken entspringt ohnstreitig aus einem Gefühl der Menschlichkeit: denn „jeder Mensch ist ihm unterworfen, und jeder Mensch erschüttert „sich, vermöge dieses Gefühls, bei dem widrigen Zufalle eines „andern Menschen. Es ist wohl möglich, daß irgend jemand „einfallen könnte, dieses von sich zu leugnen; allein dieses würde „allemal eine Verleugnung seiner natürlichen Empfindungen, und „also eine bloße Prahlerei aus verderbten Grundsätzen, und kein „Einwurf seyn. — Wenn nun auch einer lasterhaften Person, „auf die wir eben unsere Aufmerksamkeit wenden, unvermuthet „ein widriger Zufall zustößt, so verlieren wir den Lasterhaften „aus dem Gesichte, und sehen bloß den Menschen. Der Anblick „des menschlichen Elendes überhaupt macht uns traurig, und „die plötzliche, traurige Empfindung, die wir sodann haben, ist „das Schrecken."

Ganz recht, aber nur nicht an der rechten Stelle! Denn was sagt das wider den Aristoteles? Nichts. Aristoteles denkt an dieses Schrecken nicht, wenn er von der Furcht redet, in die

[1] Hr. S. in der Vorrede zum komischen Theater, S. 35.

uns nur das Unglück unsers gleichen setzen könne. Dieses Schrecken, welches uns bei der plötzlichen Erblickung eines Leidens befällt, das einem andern bevorsteht, ist ein mitleidiges Schrecken und also schon unter dem Mitleide begriffen. Aristoteles würde nicht sagen Mitleiden und Furcht, wenn er unter der Furcht weiter nichts als eine bloße Modification des Mitleids verstünde.

„Das Mitleid, sagt der Verfasser der Briefe über die Empfindungen,[1] ist eine vermischte Empfindung, die aus der „Liebe zu einem Gegenstande und aus der Unlust über dessen „Unglück zusammengesetzt ist. Die Bewegungen, durch welche sich „das Mitleid zu erkennen giebt, sind von den einfachen Sym„ptomen der Liebe sowohl als der Unlust unterschieden, denn das „Mitleid ist eine Erscheinung. Aber wie vielerlei kann diese Er„scheinung werden! Man ändre nur in dem bedauerten Unglück „die einzige Bestimmung der Zeit: so wird sich das Mitleiden „durch ganz andere Kennzeichen zu erkennen geben. Mit der „Elektra, die über die Urne ihres Bruders weint, empfinden wir „ein mitleidiges Trauern, denn sie hält das Unglück für geschehen „und bejammert ihren gehabten Verlust. Was wir bei den „Schmerzen des Philoktets fühlen, ist gleichfalls Mitleiden, aber „von einer etwas andern Natur; denn die Qual, die dieser Tu„gendhafte auszustehen hat, ist gegenwärtig und überfällt ihn „vor unsern Augen. Wenn aber Oedip sich entsetzt, indem das „große Geheimniß sich plötzlich entwickelt; wenn Monime erschrickt, „als sie den eifersüchtigen Mithridates sich entfärben sieht; wenn „die tugendhafte Desdemona sich fürchtet, da sie ihren sonst zärt„lichen Othello so drohend mit ihr reden hört: was empfinden „wir da? Immer noch Mitleiden! Aber mitleidiges Entsetzen, „mitleidige Furcht, mitleidiges Schrecken. Die Bewegungen sind „verschieden, allein das Wesen der Empfindungen ist in allen „diesen Fällen einerlei. Denn, da jede Liebe mit der Bereit„willigkeit verbunden ist, uns an die Stelle des Geliebten zu „setzen: so müssen wir alle Arten von Leiden mit der geliebten „Person theilen, welches man sehr nachdrücklich Mitleiden nennt.

[1] Philosophische Schriften des Hrn. Moses Mendelssohn, zweiter Theil, S. 4.

„Warum sollten also nicht auch Furcht, Schrecken, Zorn, Eifer-
„sucht, Rachbegier und überhaupt alle Arten von unangenehmen
„Empfindungen, sogar den Neid nicht ausgenommen, aus Mit-
„leiden entstehen können? — Man sieht hieraus, wie gar unge-
„schickt der größte Theil der Kunstrichter die tragischen Leiden-
„schaften in Schrecken und Mitleiden eintheilt. Schrecken und
„Mitleiden! Ist denn das theatralische Schrecken kein Mitleiden?
„Für wen erschrickt der Zuschauer, wenn Merope auf ihren eige-
„nen Sohn den Dolch zieht? Gewiß nicht für sich, sondern für
„den Aegisth, dessen Erhaltung man so sehr wünscht und für die
„betrogne Königin, die ihn für den Mörder ihres Sohnes an-
„sieht. Wollen wir aber nur die Unlust über das gegenwärtige
„Uebel eines andern Mitleiden nennen: so müssen wir nicht nur
„das Schrecken, sondern alle übrigen Leidenschaften, die uns von
„einem andern mitgetheilt werden, von dem eigentlichen Mit-
„leiden unterscheiden." —

Fünfundsiebzigstes Stück.

Den 19. Januar 1768.

Diese Gedanken sind so richtig, so klar, so einleuchtend, daß uns dünkt, ein jeder hätte sie haben können und haben müssen. Gleichwohl will ich die scharfsinnigen Bemerkungen des neuen Philosophen dem alten nicht unterschieben; ich kenne jenes Verdienst um die Lehre von den vermischten Empfindungen zu wohl; die wahre Theorie derselben haben wir nur ihm zu danken. Aber was er so vortrefflich auseinandergesetzt hat, das kann doch Aristoteles im Ganzen ungefähr empfunden haben; wenigstens ist es unleugbar, daß Aristoteles entweder muß geglaubt haben, die Tragödie könne und solle nichts als das eigentliche Mitleid, nichts als die Unlust über das gegenwärtige Uebel eines andern erwecken, welches ihm schwerlich zuzutrauen; oder er hat alle Leidenschaften überhaupt, die uns von einem andern mitgetheilt werden, unter dem Worte Mitleid begriffen.

Denn er, Aristoteles, ist es gewiß nicht, der die mit Recht getadelte Eintheilung der tragischen Leidenschaften in Mitleid und Schrecken gemacht hat. Man hat ihn falsch verstanden, falsch

übersetzt. Er spricht von Mitleid und Furcht, nicht von Mitleid und Schrecken; und seine Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Uebel eines andern für diesen andern erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Aehnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.

Aristoteles will überall aus sich selbst erklärt werden. Wer uns einen neuen Commentar über seine Dichtkunst liefern will, welcher den Dacierschen weit hinter sich läßt, dem rathe ich, vor allen Dingen die Werke des Philosophen vom Anfange bis zum Ende zu lesen. Er wird Aufschlüsse für die Dichtkunst finden, wo er sich deren am wenigsten vermuthet; besonders muß er die Bücher der Rhetorik und Moral studiren. Man sollte zwar denken, diese Aufschlüsse müßten die Scholastiker, welche die Schriften des Aristoteles an den Fingern wußten, längst gefunden haben. Doch die Dichtkunst war gerade diejenige von seinen Schriften, um die sie sich am wenigsten bekümmerten. Dabei fehlten ihnen andere Kenntnisse, ohne welche jene Aufschlüsse wenigstens nicht fruchtbar werden konnten; sie kannten das Theater und die Meisterstücke desselben nicht.

Die authentische Erklärung dieser Furcht, welche Aristoteles dem tragischen Mitleid beifügt, findet sich in dem fünften und achten Kapitel des zweiten Buchs seiner Rhetorik. Es war gar nicht schwer, sich dieser Kapitel zu erinnern; gleichwohl hat sich vielleicht keiner seiner Ausleger ihrer erinnert, wenigstens hat keiner den Gebrauch davon gemacht, der sich davon machen läßt. Denn auch die, welche ohne sie einsahen, daß diese Furcht nicht das mitleidige Schrecken sey, hätten noch ein wichtiges Stück aus ihnen zu lernen gehabt: die Ursache nämlich, warum der Stagirit dem Mitleid hier die Furcht, und warum nur die Furcht, warum keine andere Leidenschaft, und warum nicht mehrere Leidenschaften, beigesellt habe. Von dieser Ursache wissen sie nichts, und ich möchte wohl hören, was sie aus ihrem Kopfe antworten würden, wenn man sie fragte: warum z. E. die Tragödie nicht eben so

für uns selbst oder für eines
hätten. Wo diese Furcht nicht
Statt finden. Denn weder der
gedrückt habe, daß er weiter ni
der, welcher sich so vollkommen
begreife, woher ihm ein Unglück
zweifelnde noch der Uebermüthig
haben. Er erklärt daher auch
leidswürdige, eines durch das
uns fürchterlich, was, wenn es
begegnen sollte, unser Mitleid e
finden wir mitleidswürdig, was
uns selbst bevorstünde. Nicht ge
mit dem wir Mitleiden haben soll
ob er es sich schon durch irgend ei
gequälte Unschuld, oder vielmehr se
sey für uns verloren, sey nicht v
regen, wenn wir keine Möglichke
auch treffen könne. Diese Mögli
und könne zu einer großen Wah
ihn der Dichter nicht schlimmer m
seyn pflegen, wenn er ihn vollk
lasse, als wir in seinen Umstände

haben, oder wenigstens glauben, daß wir hätten denken und handeln müssen: kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korne schildere. Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, daß unser Schicksal gar leicht dem seinigen eben so ähnlich werden könne, als wir ihm zu seyn uns selbst fühlen, und diese Furcht sey es, welche das Mitleid gleichsam zur Reife bringe.

So dachte Aristoteles von dem Mitleiden und nur hieraus wird die wahre Ursache begreiflich, warum er in der Erklärung der Tragödie, nächst dem Mitleiden, nur die einzige Furcht nannte. Nicht als ob diese Furcht hier eine besondere von dem Mitleiden unabhängige Leidenschaft sey, welche bald mit bald ohne dem Mitleid, so wie das Mitleid bald mit bald ohne ihr erregt werden könne; welches die Mißdeutung des Corneille war: sondern weil, nach seiner Erklärung des Mitleids, dieses die Furcht nothwendig einschließt; weil nichts unser Mitleid erregt, als was zugleich unsere Furcht erwecken kann.

Corneille hatte seine Stücke schon alle geschrieben, als er sich hinsetzte, über die Dichtkunst des Aristoteles zu commentiren.[1] Er hatte funfzig Jahre für das Theater gearbeitet, und nach dieser Erfahrung würde er uns unstreitig vortreffliche Dinge über den alten dramatischen Codex haben sagen können, wenn er ihn nur auch während der Zeit seiner Arbeit fleißiger zu Rathe gezogen hätte. Allein dieses scheint er höchstens nur in Absicht auf die mechanischen Regeln der Kunst gethan zu haben. In den wesentlichern ließ er sich um ihn unbekümmert, und als er am Ende fand, daß er wider ihn verstoßen, gleichwohl nicht wider ihn verstoßen haben wollte: so suchte er sich durch Auslegungen zu helfen, und ließ seinen vorgeblichen Lehrmeister Dinge sagen, an die er offenbar nie gedacht hatte.

Corneille hatte Märtyrer auf die Bühne gebracht, und sie als die vollkommensten untadelhaftesten Personen geschildert; er

[1] Je hazarderai quelque chose sur cinquante ans de travail pour la scène, sagt er in seiner Abhandlung über das Drama. Sein erstes Stück, Melite, war von 1625, und sein letztes, Surena, von 1675; welches gerade die funfzig Jahr ausmacht, so daß es gewiß ist, daß er, bei den Auslegungen des Aristoteles, auf alle seine Stücke ein Auge haben konnte und hatte.

hatte die abscheulichsten Ungeheuer in dem Prusias, in dem Phokas, in der Kleopatra aufgeführt; und von beiden Gattungen behauptet Aristoteles, daß sie zur Tragödie unschicklich wären, weil beide weder Mitleid noch Furcht erwecken könnten. Was antwortet Corneille hierauf? Wie fängt er es an, damit bei diesem Widerspruche weder sein Ansehen, noch das Ansehen des Aristoteles leiden möge? „O, sagt er, mit dem Aristoteles können „wir uns hier leicht vergleichen.[1] Wir dürfen nur annehmen, „er habe eben nicht behaupten wollen, daß beide Mittel zugleich, „sowohl Furcht als Mitleid, nöthig wären, um die Reinigung „der Leidenschaften zu bewirken, die er zu dem letzten Endzwecke „der Tragödie macht: sondern nach seiner Meinung sey auch eines „zureichend. — Wir können diese Erklärung, fährt er fort, aus „ihm selbst bekräftigen, wenn wir die Gründe recht erwägen, „welche er von der Ausschließung derjenigen Begebenheiten, die „er in den Trauerspielen mißbilligt, giebt. Er sagt niemals: „dieses oder jenes schickt sich in die Tragödie nicht, weil es bloß „Mitleiden und keine Furcht erweckt; oder dieses ist daselbst un„erträglich, weil es bloß die Furcht erweckt, ohne das Mitleid „zu erregen. Nein; sondern er verwirft sie deßwegen, weil sie, „wie er sagt, weder Mitleid noch Furcht zuwege bringen, und „giebt uns dadurch zu erkennen, daß sie ihm deßwegen nicht ge„fallen, weil ihnen sowohl das eine als das andere fehlt, und „daß er ihnen seinen Beifall nicht versagen würde, wenn sie nur „eines von beiden wirkten."

Sechsundsiebzigstes Stück.

Den 22. Januar 1768.

Aber das ist grundfalsch! — Ich kann mich nicht genug wundern, wie Dacier, der doch sonst auf die Verdrehungen ziemlich aufmerksam war, welche Corneille von dem Texte des Aristoteles zu seinem Besten zu machen suchte, diese größte von allen übersehen können. Zwar, wie konnte er sie nicht übersehen, da es ihm nie einkam, des Philosophen Erklärung vom Mitleid zu

[1] Il est aisé de nous accommoder avec Aristote etc.

Rathe zu ziehen? — Wie gesagt, es ist grundfalsch, was sich Corneille einbildet. Aristoteles kann das nicht gemeint haben, oder man müßte glauben, daß er seine eigene Erklärungen vergessen können, man müßte glauben, daß er sich auf die handgreiflichste Weise widersprechen können. Wenn, nach seiner Lehre, kein Uebel eines andern unser Mitleid erregt, was wir nicht für uns selbst fürchten: so konnte er mit keiner Handlung in der Tragödie zufrieden seyn, welche nur Mitleid und keine Furcht erregt; denn er hielt die Sache selbst für unmöglich; dergleichen Handlungen existirten ihm nicht; sondern sobald sie unser Mitleid zu erwecken fähig wären, glaubte er, müßten sie auch Furcht für uns erwecken; oder vielmehr, nur durch diese Furcht erweckten sie Mitleid. Noch weniger konnte er sich die Handlung einer Tragödie vorstellen, welche Furcht für uns erregen könne, ohne zugleich unser Mitleid zu erwecken: denn er war überzeugt, daß alles, was uns Furcht für uns selbst errege, auch unser Mitleid erwecken müsse, sobald wir andere damit bedroht oder betroffen erblickten; und das ist eben der Fall der Tragödie, wo wir alle das Uebel, welches wir fürchten, nicht uns, sondern andern begegnen sehen.

Es ist wahr, wenn Aristoteles von den Handlungen spricht, die sich in die Tragödie nicht schicken, so bedient er sich mehrmalen des Ausdrucks von ihnen, daß sie weder Mitleid noch Furcht erwecken. Aber desto schlimmer, wenn sich Corneille durch dieses weder noch verführen lassen. Diese disjunctive Partikeln involviren nicht immer, was er sie involviren läßt. Denn wenn wir zwei oder mehrere Dinge von einer Sache durch sie verneinen, so kömmt es darauf an, ob sich diese Dinge eben so wohl in der Natur von einander trennen lassen, als wir sie in der Abstraktion und durch den symbolischen Ausdruck trennen können, wenn die Sache dem ohngeachtet noch bestehen soll, ob ihr schon das eine oder das andere von diesen Dingen fehlt. Wenn wir z. E. von einem Frauenzimmer sagen, sie sey weder schön noch witzig: so wollen wir allerdings sagen, wir würden zufrieden seyn, wenn sie auch nur eins von beiden wäre; denn Witz und Schönheit lassen sich nicht bloß in Gedanken trennen, sondern sie sind wirklich getrennt. Aber wenn wir sagen, dieser Mensch

glaubt weder Himmel noch Hölle: wollen wir damit auch sagen, daß wir zufrieden seyn würden, wenn er nur eins von beiden glaubte, wenn er nur den Himmel und keine Hölle, oder nur die Hölle und keinen Himmel glaubte? Gewiß nicht: denn wer das eine glaubt, muß nothwendig auch das andere glauben; Himmel und Hölle, Strafe und Belohnung sind relativ; wenn das eine ist, ist auch das andere. Oder, um mein Exempel aus einer verwandten Kunst zu nehmen: wenn wir sagen, dieses Gemälde taugt nichts, denn es hat weder Zeichnung noch Kolorit: wollen wir damit sagen, daß ein gutes Gemälde sich mit einem von beiden begnügen könne? — Das ist so klar!

Allein, wie, wenn die Erklärung, welche Aristoteles von dem Mitleiden giebt, falsch wäre? Wie, wenn wir auch mit Uebeln und Unglücksfällen Mitleid fühlen könnten, die wir für uns selbst auf keine Weise zu besorgen haben?

Es ist wahr: es braucht unserer Furcht nicht, um Unlust über das physikalische Uebel eines Gegenstandes zu empfinden, den wir lieben. Diese Unlust entsteht bloß aus der Vorstellung der Unvollkommenheit, so wie unsere Liebe aus der Vorstellung der Vollkommenheiten desselben; und aus dem Zusammenflusse dieser Lust und Unlust entspringt die vermischte Empfindung, welche wir Mitleid nennen.

Jedoch auch sonach glaube ich nicht, die Sache des Aristoteles nothwendig aufgeben zu müssen.

Denn, wenn wir auch schon, ohne Furcht für uns selbst, Mitleid für andere empfinden können: so ist es doch unstreitig, daß unser Mitleid, wenn jene Furcht dazu kömmt, weit lebhafter und stärker und anzüglicher wird, als es ohne sie seyn kann. Und was hindert uns, anzunehmen, daß die vermischte Empfindung über das physikalische Uebel eines geliebten Gegenstandes, nur allein durch die dazu kommende Furcht für uns, zu dem Grade erwächst, in welchem sie Affect genannt zu werden verdient?

Aristoteles hat es wirklich angenommen. Er betrachtet das Mitleid nicht nach seinen primitiven Regungen, er betrachtet es bloß als Affect. Ohne jene zu verkennen, verweigert er nur dem Funken den Namen der Flamme. Mitleidige Regungen,

ohne Furcht für uns selbst, nennt er Philanthropie, und nur den stärkern Regungen dieser Art, welche mit Furcht für uns selbst verknüpft sind, giebt er den Namen des Mitleids. Also behauptet er zwar, daß das Unglück eines Bösewichts weder unser Mitleid noch unsere Furcht errege: aber er spricht ihm darum nicht alle Rührung ab. Auch der Bösewicht ist noch Mensch, ist noch ein Wesen, das bei allen seinen moralischen Unvollkommenheiten, Vollkommenheiten genug behält, um sein Verderben, seine Zernichtung lieber nicht zu wollen, um bei dieser etwas mitleidähnliches, die Elemente des Mitleids gleichsam, zu empfinden. Aber, wie schon gesagt, diese mitleidähnliche Empfindung nennt er nicht Mitleid, sondern Philanthropie. „Man „muß, sagt er, keinen Bösewicht aus unglücklichen in glückliche „Umstände gelangen lassen; denn das ist das untragischste, was „nur seyn kann; es hat nichts von allem, was es haben sollte; „es erweckt weder Philanthropie, noch Mitleid, noch Furcht. „Auch muß es kein völliger Bösewicht seyn, der aus glücklichen „Umständen in unglückliche verfällt; denn eine dergleichen Bege„benheit kann zwar Philanthropie, aber weder Mitleid noch Furcht „erwecken." Ich kenne nichts kahleres und abgeschmackteres, als die gewöhnlichen Uebersetzungen dieses Wortes Philanthropie. Sie geben nämlich das Adjectivum davon im Lateinischen durch hominibus gratum; im Französischen durch ce que peut faire quelque plaisir; und im Deutschen durch „was Vergnügen machen kann." Der einzige Goulston, so viel ich finde, scheint den Sinn des Philosophen nicht verfehlt zu haben, indem er das *φιλανθρωπον* durch quod humanitatis sensu tangat übersetzt. Denn allerdings ist unter dieser Philanthropie, auf welche das Unglück auch eines Bösewichts Anspruch macht, nicht die Freude über seine verdiente Bestrafung, sondern das sympathetische Gefühl der Menschlichkeit zu verstehen, welches, trotz der Vorstellung, daß sein Leiden nichts als Verdienst sey, dennoch in dem Augenblicke des Leidens in uns sich für ihn regt. Herr Curtius will zwar diese mitleidigen Regungen für einen unglücklichen Bösewicht nur auf eine gewisse Gattung der ihn treffenden Uebel einschränken. „Solche Zufälle des Lasterhaften, sagt er, die „weder Schrecken noch Mitleid in uns wirken, müssen Folgen

„seines Lasters seyn: denn treffen sie ihn zufällig, oder wohl gar „unschuldig, so behält er in dem Herzen der Zuschauer die Vor„rechte der Menschlichkeit, als welche auch einem unschuldig lei„denden Gottlosen ihr Mitleid nicht versagt." Aber er scheint dieses nicht genug überlegt zu haben. Denn auch dann noch, wenn das Unglück, welches den Bösewicht befällt, eine unmittelbare Folge seines Verbrechens ist, können wir uns nicht entwehren, bei dem Anblicke dieses Unglücks mit ihm zu leiden.

„Seht jene Menge, sagt der Verfasser der Briefe über die Empfindungen, die sich um einen Verurtheilten in dichte Haufen „drängt. Sie haben alle Greuel vernommen, die der Lasterhafte „begangen; sie haben seinen Wandel und vielleicht ihn selbst ver„abscheut. Jetzt schleppt man ihn entstellt und ohnmächtig auf „das entsetzliche Schaugerüst. Man arbeitet sich durch das Ge„wühl, man stellt sich auf die Zehen, man klettert die Dächer „hinan, um die Züge des Todes sein Gesicht entstellen zu sehen. „Sein Urtheil ist gesprochen; sein Henker naht sich ihm; ein „Augenblick wird sein Schicksal entscheiden. Wie sehnlich wün„schen jetzt aller Herzen, daß ihm verziehen würde! Ihm? dem „Gegenstande ihres Abscheues, den sie einen Augenblick vorher „selbst zum Tode verurtheilt haben würden? Wodurch wird jetzt „ein Strahl der Menschenliebe wiederum bei ihnen rege? Ist es „nicht die Annäherung der Strafe, der Anblick der entsetzlichsten „physikalischen Uebel, die uns sogar mit einem Ruchlosen gleich„sam aussöhnen und ihm unsere Liebe erwerben? Ohne Liebe „könnten wir unmöglich mitleidig mit seinem Schicksale seyn."

Und eben diese Liebe, sage ich, die wir gegen unsern Nebenmenschen unter keinerlei Umständen ganz verlieren können, die unter der Asche, mit welcher sie andere stärkere Empfindungen überdecken, unverlöschlich fortglimmt, und gleichsam nur einen günstigen Windstoß von Unglück und Schmerz und Verderben erwartet, um in die Flamme des Mitleids auszubrechen; eben diese Liebe ist es, welche Aristoteles unter dem Namen der Philanthropie versteht. Wir haben Recht, wenn wir sie mit unter dem Namen des Mitleids begreifen. Aber Aristoteles hatte auch nicht Unrecht, wenn er ihr einen eigenen Namen gab, um sie, wie gesagt, von dem höchsten Grade der mitleidigen Empfindungen,

in welchem sie durch die Dazukunft einer wahrscheinlichen Furcht für uns selbst Affect werden, zu unterscheiden.

Siebenundsiebzigstes Stück.

Den 26. Januar 1768.

Einem Einwurfe ist hier noch vorzukommen. Wenn Aristoteles diesen Begriff von dem Affecte des Mitleids hatte, daß er nothwendig mit der Furcht für uns selbst verknüpft seyn müsse: was war es nöthig, der Furcht noch insbesondere zu erwähnen? Das Wort Mitleid schloß sie schon in sich, und es wäre genug gewesen, wenn er bloß gesagt hätte: die Tragödie soll durch Erregung des Mitleids die Reinigung unserer Leidenschaft bewirken. Denn der Zusatz der Furcht sagt nichts mehr, und macht das, was er sagen soll, noch dazu schwankend und ungewiß.

Ich antworte: wenn Aristoteles uns bloß hätte lehren wollen, welche Leidenschaften die Tragödie erregen könne und solle, so würde er sich den Zusatz der Furcht allerdings haben ersparen können und ohne Zweifel sich wirklich erspart haben; denn nie war ein Philosoph ein größerer Wortsparer als er. Aber er wollte uns zugleich lehren, welche Leidenschaften durch die in der Tragödie erregten in uns gereinigt werden sollten; und in dieser Absicht mußte er der Furcht insbesondere gedenken. Denn, obschon, nach ihm, der Affect des Mitleids weder in noch außer dem Theater ohne Furcht für uns selbst seyn kann; ob sie schon ein nothwendiges Ingrediens des Mitleids ist: so gilt dieses doch nicht auch umgekehrt, und das Mitleid für andere ist kein Ingrediens der Furcht für uns selbst. Sobald die Tragödie aus ist, hört unser Mitleid auf, und nichts bleibt von allen den empfundenen Regungen in uns zurück, als die wahrscheinliche Furcht, die uns das bemitleidete Uebel für uns selbst schöpfen lassen. Diese nehmen wir mit; und so wie sie, als Ingrediens des Mitleids, das Mitleid reinigen helfen, so hilft sie nun auch, als eine für sich fortdauernde Leidenschaft, sich selbst reinigen. Folglich, um anzuzeigen, daß sie dieses thun könne und wirklich thue, fand es Aristoteles für nöthig, ihrer insbesondere zu gedenken.

Es ist unstreitig, daß Aristoteles überhaupt keine strenge logische Definition von der Tragödie geben wollen. Denn ohne sich auf die bloß wesentlichen Eigenschaften derselben einzuschränken, hat er verschiedene zufällige hineingezogen, weil sie der damalige Gebrauch nothwendig gemacht hatte. Diese indeß abgerechnet und die übrigen Merkmale in einander reducirt, bleibt eine vollkommen genaue Erklärung übrig: die nämlich, daß die Tragödie, mit einem Worte, ein Gedicht ist, welches Mitleid erregt. Ihrem Geschlechte nach ist sie die Nachahmung einer Handlung; so wie die Epopee und die Komödie: ihrer Gattung aber nach die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung. Aus diesen beiden Begriffen lassen sich vollkommen alle ihre Regeln herleiten: und sogar ihre dramatische Form ist daraus zu bestimmen.

An dem letztern dürfte man vielleicht zweifeln. Wenigstens wüßte ich keinen Kunstrichter zu nennen, dem es nur eingekommen wäre, es zu versuchen. Sie nehmen alle die dramatische Form der Tragödie als etwas Hergebrachtes an, das nun so ist, weil es einmal so ist, und das man so läßt, weil man es gut findet. Der einzige Aristoteles hat die Ursache ergründet, aber sie bei seiner Erklärung mehr vorausgesetzt, als deutlich angegeben. „Die Tragödie, sagt er, ist die Nachahmung einer Handlung, — „die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mit- „leids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leiden- „schaften bewirkt.“ So drückt er sich von Wort zu Wort aus. Wen sollte hier nicht der sonderbare Gegensatz: „nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht,“ befremden? Mitleid und Furcht sind die Mittel, welche die Tragödie braucht, um ihre Absicht zu erreichen: und die Erzählung kann sich nur auf die Art und Weise beziehen, sich dieser Mittel zu bedienen, oder nicht zu bedienen. Scheint hier also Aristoteles nicht einen Sprung zu machen? Scheint hier nicht offenbar der eigentliche Gegensatz der Erzählung, welches die dramatische Form ist, zu fehlen? Was thun aber die Uebersetzer bei dieser Lücke? Der eine umgeht sie ganz behutsam, und der andere füllt sie, aber nur mit Worten. Alle finden weiter nichts darin, als eine vernachlässigte Wortfügung, an die sie sich nicht halten zu dürfen

glauben, wenn sie nur den Sinn des Philosophen liefern. Dacier übersetzt: d'une action — qui, sans le secours de la narration, par le moyen de la compassion et de la terreur u. s. w.; und Curtius: „einer Handlung, welche nicht durch die Erzählung des Dichters, sondern (durch Vorstellung der Handlung selbst) uns vermittelst des Schreckens und Mitleids von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reinigt.“ O, sehr recht! Beide sagen, was Aristoteles sagen will, nur daß sie es nicht so sagen, wie er es sagt. Gleichwohl ist auch an diesem Wie gelegen; denn es ist wirklich keine bloß vernachlässigte Wortfügung. Kurz, die Sache ist diese: Aristoteles bemerkte, daß das Mitleid nothwendig ein vorhandenes Uebel erfordere; daß wir längst vergangene oder fern in der Zukunft bevorstehende Uebel entweder gar nicht, oder doch bei weitem nicht so stark bemitleiden können, als ein anwesendes, daß es folglich nothwendig sey, die Handlung, durch welche wir Mitleid erregen wollen, nicht als vergangen, das ist, nicht in der erzählenden Form, sondern als gegenwärtig, das ist, in der dramatischen Form, nachzuahmen. Und nur dieses, daß unser Mitleid durch die Erzählung wenig oder gar nicht, sondern fast einzig und allein durch die gegenwärtige Anschauung erregt wird, nur dieses berechtigte ihn, in der Erklärung anstatt der Form der Sache die Sache gleich selbst zu setzen, weil diese Sache nur dieser einzigen Form fähig ist. Hätte er es für möglich gehalten, daß unser Mitleid auch durch die Erzählung erregt werden könne: so würde es allerdings ein sehr fehlerhafter Sprung gewesen seyn, wenn er gesagt hätte, „nicht durch die Erzählung, sondern durch Mitleid und Furcht.“ Da er aber überzeugt war, daß Mitleid und Furcht in der Nachahmung nur durch die einzige dramatische Form zu erregen sey: so konnte er sich diesen Sprung der Kürze wegen erlauben. — Ich verweise deßfalls auf das nämliche neunte Kapitel des zweiten Buchs seiner Rhetorik. [1]

[1] *Επει δ' εγγυς φαινομενα τα παθη, ἐλεεινα εἰσι, τα δε μυριοστον ἐτος γενομενα, ἠ εσομενα, οὐτ' ἐλπιζοντες, οὐτε μεμνημενοι, ἠ ὁλως οὐκ ἐλεουσιν, ἠ οὐχ' ὁμοιως, ἀναγκη τους συναπεργαζομενους σχημασι και φωναις και ἐσθητι, και ὁλως τῃ ὑποκρισει, ἐλεεινοτερους εἰναι.*

Was endlich den moralischen Endzweck anbelangt, welchen Aristoteles der Tragödie giebt, und den er mit in die Erklärung derselben bringen zu müssen glaubte: so ist bekannt, wie sehr besonders in den neuern Zeiten darüber gestritten worden. Ich getraue mich aber zu erweisen, daß alle, die sich dawider erklärt, den Aristoteles nicht verstanden haben. Sie haben ihm alle ihre eigene Gedanken untergeschoben, ehe sie gewiß wußten, welches seine wären. Sie bestreiten Grillen, die sie selbst gefangen, und bilden sich ein, wie unwidersprechlich sie den Philosophen widerlegen, indem sie ihr eigenes Hirngespinnste zu Schanden machen. Ich kann mich in die nähere Erörterung dieser Sache hier nicht einlassen. Damit ich jedoch nicht ganz ohne Beweis zu sprechen scheine, will ich zwei Anmerkungen machen.

1. Sie lassen den Aristoteles sagen, „die Tragödie solle uns vermittelst des Schreckens und Mitleids von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reinigen.“ Der vorgestellten? Also, wenn der Held durch Neugierde, oder Ehrgeiz, oder Liebe, oder Zorn unglücklich wird: so ist es unsere Neugierde, unser Ehrgeiz, unsere Liebe, unser Zorn, welchen die Tragödie reinigen soll? Das ist dem Aristoteles nie in den Sinn gekommen. Und so haben die Herren gut streiten; ihre Einbildung verwandelt Windmühlen in Riesen; sie jagen in der gewissen Hoffnung des Sieges darauf los, und kehren sich an keinen Sancho, der weiter nichts als gesunden Menschenverstand hat, und ihnen auf seinem bedächtlichern Pferde hinten nach ruft, sich nicht zu übereilen und doch nur erst die Augen recht aufzusperren. *Των τοιουτων παθηματων*, sagt Aristoteles; und das heißt nicht, der vorgestellten Leidenschaften; das hätten sie übersetzen müssen durch dieser und dergleichen oder der erweckten Leidenschaften. Das *τοιουτων* bezieht sich lediglich auf das vorhergehende Mitleid und Furcht; die Tragödie soll unser Mitleid und unsere Furcht erregen, bloß um diese und dergleichen Leidenschaften, nicht aber alle Leidenschaften ohne Unterschied zu reinigen. Er sagt aber *τοιουτων* und nicht *τουτων*; er sagt dieser und dergleichen, und nicht bloß dieser, um anzuzeigen, daß er unter dem Mitleid nicht bloß das eigentlich sogenannte Mitleid, sondern überhaupt alle philanthropische Empfindungen, so wie unter der Furcht nicht

bloß die Unlust über ein uns bevorstehendes Uebel, sondern auch jede damit verwandte Unlust, auch die Unlust über ein gegenwärtiges, auch die Unlust über ein vergangenes Uebel, Betrübniß und Gram, verstehe. In diesem ganzen Umfange soll das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, unser Mitleid und unsere Furcht reinigen; aber auch nur diese reinigen und keine andere Leidenschaften. Zwar können sich in der Tragödie auch zur Reinigung der andern Leidenschaften nützliche Lehren und Beispiele finden; doch sind diese nicht ihre Absicht; diese hat sie mit der Epopee und Komödie gemein, in so fern sie ein Gedicht, die Nachahmung einer Handlung überhaupt ist, nicht aber in so fern sie Tragödie, die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung insbesondere ist. Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie: es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß; noch kläglicher ist es, wenn es Dichter giebt, die selbst daran zweifeln. Aber alle Gattungen können nicht alles bessern; wenigstens nicht jedes so vollkommen, wie das andere; was aber jede am vollkommensten bessern kann, worin es ihr keine andere Gattung gleich zu thun vermag, das allein ist ihre eigentliche Bestimmung.

Achtundsiebzigstes Stück.

Den 29. Januar 1768.

2. Da die Gegner des Aristoteles nicht in Acht nahmen, was für Leidenschaften er eigentlich durch das Mitleid und die Furcht der Tragödie in uns gereinigt haben wollte: so war es natürlich, daß sie sich auch mit der Reinigung selbst irren mußten. Aristoteles verspricht am Ende seiner Politik, wo er von der Reinigung der Leidenschaften durch die Musik redet, von dieser Reinigung in seiner Dichtkunst weitläuftiger zu handeln. „Weil „man aber, sagt Corneille, ganz und gar nichts von dieser Ma„terie darin findet, so ist der größte Theil seiner Ausleger auf „die Gedanken gerathen, daß sie nicht ganz auf uns gekommen „sey." Gar nichts? Ich meines Theils glaube, auch schon in dem, was uns von seiner Dichtkunst noch übrig, es mag viel oder wenig seyn, alles zu finden, was er einem, der mit seiner

Philosophie sonst nicht ganz unbekannt ist, über diese Sache zu sagen für nöthig halten konnte. Corneille selbst bemerkte eine Stelle, die uns, nach seiner Meinung, Licht genug geben könne, die Art und Weise zu entdecken, auf welche die Reinigung der Leidenschaften in der Tragödie geschehe: nämlich die, wo Aristoteles sagt, „das Mitleid verlange einen, der unverdient leide, und die Furcht einen unsers gleichen." Diese Stelle ist auch wirklich sehr wichtig, nur daß Corneille einen falschen Gebrauch davon machte, und nicht wohl anders als machen konnte, weil er einmal die Reinigung der Leidenschaften überhaupt im Kopfe hatte. „Das Mitleid mit dem Unglücke, sagt er, von welchem „wir unsers gleichen befallen sehen, erweckt in uns die Furcht, „daß uns ein ähnliches Unglück treffen könne; diese Furcht erweckt die Begierde, ihm auszuweichen; und diese Begierde ein „Bestreben, die Leidenschaft, durch welche die Person, die wir „bedauern, sich ihr Unglück vor unsern Augen zuzieht, zu reinigen, „zu mäßigen, zu bessern, ja gar auszurotten; indem einem jeden „die Vernunft sagt, daß man die Ursache abschneiden müsse, „wenn man die Wirkung vermeiden wolle." Aber dieses Raisonnement, welches die Furcht bloß zum Werkzeuge macht, durch welches das Mitleid die Reinigung der Leidenschaften bewirkt, ist falsch und kann unmöglich die Meinung des Aristoteles seyn; weil sonach die Tragödie gerade alle Leidenschaften reinigen könnte, nur nicht die zwei, die Aristoteles ausdrücklich durch sie gereinigt wissen will. Sie könnte unsern Zorn, unsere Neugierde, unsern Neid, unsern Ehrgeiz, unsern Haß und unsere Liebe reinigen, so wie es die eine oder die andere Leidenschaft ist, durch die sich die bemitleidete Person ihr Unglück zugezogen. Nur unser Mitleid und unsere Furcht müßte sie ungereinigt lassen. Denn Mitleid und Furcht sind die Leidenschaften, die in der Tragödie wir, nicht aber die handelnden Personen empfinden; sind die Leidenschaften, durch welche die handelnden Personen uns rühren, nicht aber die, durch welche sie sich selbst ihre Unfälle zuziehen. Es kann ein Stück geben, in welchem sie beides sind: das weiß ich wohl. Aber noch kenne ich kein solches Stück: ein Stück nämlich, in welchem sich die bemitleidete Person durch ein übelverstandenes Mitleid, oder durch eine übelverstandene Furcht ins Unglück

stürze. Gleichwohl würde dieses Stück das einzige seyn, in welchem, so wie es Corneille versteht, das geschähe, was Aristoteles will, daß es in allen Tragödien geschehen soll; und auch in diesem einzigen würde es nicht auf die Art geschehen, auf die es dieser verlangt. Dieses einzige Stück würde gleichsam der Punct seyn, in welchem zwei gegen einander sich neigende gerade Linien zusammentreffen, um sich in alle Unendlichkeit nicht wieder zu begegnen. — So gar sehr konnte Dacier den Sinn des Aristoteles nicht verfehlen. Er war verbunden, auf die Worte seines Autors aufmerksamer zu seyn, und diese besagen es zu positiv, daß unser Mitleid und unsere Furcht durch das Mitleid und die Furcht der Tragödie gereinigt werden sollen. Weil er aber ohne Zweifel glaubte, daß der Nutzen der Tragödie sehr gering seyn würde, wenn er bloß hierauf eingeschränkt wäre: so ließ er sich verleiten, nach der Erklärung des Corneille, ihr die ebenmäßige Reinigung auch aller übrigen Leidenschaften beizulegen. Wie nun Corneille diese für sein Theil läugnete, und in Beispielen zeigte, daß sie mehr ein schöner Gedanke, als eine Sache sey, die gewöhnlicher Weise zur Wirklichkeit gelange: so mußte er sich mit ihm in diese Beispiele selbst einlassen, wo er sich denn so in der Enge fand, daß er die gewaltsamsten Drehungen und Wendungen machen mußte, um seinen Aristoteles mit sich durch zu bringen. Ich sage, seinen Aristoteles: denn der rechte ist weit entfernt, solcher Drehungen und Wendungen zu bedürfen. Dieser, um es abermals und abermals zu sagen, hat an keine andere Leidenschaften gedacht, welche das Mitleid und die Furcht der Tragödie reinigen solle, als an unser Mitleid und unsere Furcht selbst; und es ist ihm sehr gleichgültig, ob die Tragödie zur Reinigung der übrigen Leidenschaften viel oder wenig beiträgt. An jene Reinigung hätte sich Dacier allein halten sollen: aber freilich hätte er sodann auch einen vollständigern Begriff damit verbinden müssen. „Wie die Tragödie, sagt er, Mitleid und „Furcht errege, um Mitleid und Furcht zu reinigen, das ist „nicht schwer zu erklären. Sie erregt sie, indem sie uns das „Unglück vor Augen stellt, in das unsers gleichen durch nicht „vorsetzliche Fehler gefallen sind; und sie reinigt sie, indem sie „uns mit diesem nämlichen Unglücke bekannt macht, und uns

„dadurch lehrt, es weder allzusehr zu fürchten, noch allzusehr da-
„von gerührt zu werden, wenn es uns wirklich selbst treffen
„sollte. — Sie bereitet die Menschen, die allerwidrigsten Zufälle
„muthig zu ertragen, und macht die Allerelendesten geneigt, sich
„für glücklich zu halten, indem sie ihre Unglücksfälle mit weit
„größern vergleichen, die ihnen die Tragödie vorstellt. Denn in
„welchen Umständen kann sich wohl ein Mensch finden, der bei
„Erblickung eines Oedips, eines Philoktets, eines Orests nicht
„erkennen müßte, daß alle Uebel, die er zu erdulden, gegen die,
„welche diese Männer erdulden müssen, gar nicht in Vergleichung
„kommen?" Nun das ist wahr; diese Erklärung kann dem Dacier
nicht viel Kopfbrechens gemacht haben. Er fand sie fast mit den
nämlichen Worten bei einem Stoiker, der immer ein Auge auf
die Apathie hatte. Ohne ihm indeß einzuwenden, daß das Ge-
fühl unsers eigenen Elends nicht viel Mitleid neben sich duldet;
daß folglich bei dem Elenden, dessen Mitleid nicht zu erregen
ist, die Reinigung oder Linderung seiner Betrübniß durch das
Mitleid nicht erfolgen kann: will ich ihm alles, so wie er es
sagt, gelten lassen. Nur fragen muß ich: wie viel er nun damit
gesagt? Ob er im geringsten mehr damit gesagt, als, daß das

in nichts anderm beruht, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber, nach unserm Philosophen, sich diesseits und jenseits ein Extrem findet, zwischen welchem sie inne steht: so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremen des Mitleids zu reinigen vermögend seyn; welches auch von der Furcht zu verstehen. Das tragische Mitleid muß nicht allein, in Ansehung des Mitleids, die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlet, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muß nicht allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzt. Gleichfalls muß das tragische Mitleid in Ansehung der Furcht dem, was zu viel, und dem, was zu wenig, steuern; so wie hinwiederum die tragische Furcht in Ansehung des Mitleids. Dacier aber, wie gesagt, hat nur gezeigt, wie das tragische Mitleid unsere allzu große Furcht mäßige; und noch nicht einmal, wie es dem gänzlichen Mangel derselben abhelfe, oder sie in dem, welcher allzu wenig von ihr empfindet, zu einem heilsamern Grade erhöhe; geschweige, daß er auch das Uebrige sollte gezeigt haben. Die nach ihm gekommen, haben, was er unterlassen, auch im geringsten nicht ergänzt; aber wohl sonst, um nach ihrer Meinung den Nutzen der Tragödie völlig außer Streit zu setzen, Dinge dahin gezogen, die dem Gedichte überhaupt, aber keineswegs der Tragödie als Tragödie insbesondere zukommen; z. E. daß sie die Triebe der Menschlichkeit nähren und stärken; daß sie Liebe zur Tugend und Haß gegen das Laster wirken solle u. s. w. [1] Lieber! welches Gedicht sollte das nicht? Soll es aber ein jedes: so kann es nicht das unterscheidende Kennzeichen der Tragödie seyn; so kann es nicht das seyn, was wir suchten.

[1] Hr. Curtius in seiner Abhandlung von der Absicht des Trauerspiels, hinter der Aristotelischen Dichtkunst.

Neunundsiebzigstes Stück.

Den 2. Februar 1768.

Und nun wieder auf unsern Richard zu kommen. — Richard also erweckt eben so wenig Schrecken als Mitleid: weder Schrecken in dem gemißbrauchten Verstande für die plötzliche Ueberraschung des Mitleids, noch in dem eigentlichen Verstande des Aristoteles für heilsame Furcht, daß uns ein ähnliches Unglück treffen könne. Denn wenn er diese erregte, würde er auch Mitleid erregen; so gewiß er hinwiederum Furcht erregen würde, wenn wir ihn unsers Mitleids nur im geringsten würdig fänden. Aber er ist so ein abscheulicher Kerl, so ein eingefleischter Teufel, in dem wir so völlig keinen einzigen ähnlichen Zug mit uns selbst finden, daß ich glaube, wir könnten ihn vor unsern Augen den Martern der Hölle übergeben sehen, ohne das geringste für ihn zu empfinden, ohne im geringsten zu fürchten, daß, wenn solche Strafe nur auf solche Verbrechen folge, sie auch unsrer erwarte. Und was ist endlich das Unglück, die Strafe, die ihn trifft? Nach so vielen Missethaten, die wir mit ansehen müssen, hören wir, daß er mit dem Degen in der Faust gestorben. Als der Königin dieses erzählt wird, läßt sie der Dichter sagen:

Dieß ist etwas! —

Ich habe mich nie enthalten können, bei mir nachzusprechen: nein, das ist gar nichts! Wie mancher gute König ist so geblieben, indem er seine Krone wider einen mächtigen Rebellen behaupten wollen? Richard stirbt doch als ein Mann auf dem Bette der Ehre. Und so ein Tod sollte mich für den Unwillen schadlos halten, den ich das ganze Stück durch über den Triumph seiner Bosheiten empfunden? (Ich glaube, die griechische Sprache ist die einzige, welche ein eigenes Wort hat, diesen Unwillen über das Glück eines Bösewichts auszudrücken: *νεμεσις, νεμεσαν*. [1]) Sein Tod selbst, welcher wenigstens meine Gerechtigkeitsliebe befriedigen sollte, unterhält noch meine Nemesis. Du bist wohlfeil weggekommen! denke ich: aber gut, daß es noch eine andere Gerechtigkeit giebt, als die poetische!

[1] Arist. Rhet. Lib. II. Cap 9.

Man wird vielleicht sagen: nun wohl! wir wollen den Richard aufgeben; das Stück heißt zwar nach ihm, aber er ist darum nicht der Held desselben, nicht die Person, durch welche die Absicht der Tragödie erreicht wird; er hat nur das Mittel seyn sollen, unser Mitleid für andere zu erregen. Die Königin, Elisabeth, die Prinzen, erregen diese nicht Mitleid? —

Um allem Wortstreite auszuweichen: ja. Aber was ist es für eine fremde, herbe Empfindung, die sich in mein Mitleid für diese Personen mischt? die da macht, daß ich mir dieses Mitleid ersparen zu können wünschte? Das wünsche ich mir bei dem tragischen Mitleid doch sonst nicht; ich verweile gern dabei, und danke dem Dichter für eine so süße Qual.

Aristoteles hat es wohl gesagt, und das wird es ganz gewiß seyn! Er spricht von einem μιαρον, von einem Gräßlichen, das sich bei dem Unglücke ganz guter, ganz unschuldiger Personen finde. Und sind nicht die Königin, Elisabeth, die Prinzen, vollkommen solche Personen? Was haben sie gethan? wodurch haben sie es sich zugezogen, daß sie in den Klauen dieser Bestie sind? Ist es ihre Schuld, daß sie ein näheres Recht auf den Thron haben, als er? Besonders die kleinen, wimmernden Schlachtopfer, die noch kaum rechts und links unterscheiden können! Wer wird leugnen, daß sie unsern ganzen Jammer verdienen? Aber ist dieser Jammer, der mich mit Schaudern an die Schicksale der Menschen denken läßt, dem Murren wider die Vorsehung sich zugesellt, und Verzweiflung von weitem nachschleicht, ist dieser Jammer — ich will nicht fragen, Mitleid? — Er heiße wie er wolle — Aber ist er das, was eine nachahmende Kunst erwecken sollte?

Man sage nicht: erweckt ihn doch die Geschichte; gründet er sich doch auf etwas, das wirklich geschehen ist. — Das wirklich geschehen ist? es sey: so wird es seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derentwegen wir die Befriedigung

nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen: das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers seyn; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen: und er vergißt diese seine edelste Bestimmung so sehr, daß er die unbegreiflichen Wege der Vorsicht mit in seinen kleinen Zirkel flicht, und geflissentlich unsern Schauder darüber erregt? — O verschonet uns damit, ihr, die ihr unser Herz in eurer Gewalt habt! Wozu diese traurige Empfindung? Uns Unterwerfung zu lehren? Diese kann uns nur die kalte Vernunft lehren; und wenn die Lehre der Vernunft in uns bekleiben soll, wenn wir, bei unserer Unterwerfung, noch Vertrauen und fröhlichen Muth behalten sollen: so ist es höchst nöthig, daß wir an die verwirrenden Beispiele solcher unverdienten schrecklichen Verhängnisse so wenig als möglich erinnert werden. Weg mit ihnen von der Bühne! Weg, wenn es seyn könnte, aus allen Büchern mit ihnen! —

Wenn nun aber der Personen des Richards keine einzige die erforderlichen Eigenschaften hat, die sie haben müßten, falls er wirklich das seyn sollte, was er heißt: wodurch ist er gleichwohl ein so interessantes Stück geworden, wofür ihn unser Publicum hält? Wenn er nicht Mitleid und Furcht erregt: was ist denn seine Wirkung? Wirkung muß er doch haben, und hat sie. Und wenn er Wirkung hat: ist es nicht gleichviel, ob er diese oder ob er jene hat? Wenn er die Zuschauer beschäftigt, wenn er sie vergnügt: was will man denn mehr? Müssen sie denn nothwendig nur nach den Regeln des Aristoteles beschäftigt und vergnügt werden?

Das klingt so unrecht nicht; aber es ist darauf zu antworten. Ueberhaupt, wenn Richard schon keine Tragödie wäre, so bleibt er doch ein dramatisches Gedicht; wenn ihm schon die Schönheiten der Tragödie mangelten, so könnte er doch sonst Schönheiten haben. Poesie des Ausdrucks, Bilder, Tiraden, kühne Gesinnungen, einen feurigen hinreißenden Dialog, glückliche Veranlassungen für den Acteur, den ganzen Umfang seiner Stimme mit den mannichfaltigsten Abwechslungen zu durchlaufen, seine ganze Stärke in der Pantomime zu zeigen u. s. w.

Von diesen Schönheiten hat Richard viele, und hat auch noch andere, die den eigentlichen Schönheiten der Tragödie näher kommen.

Richard ist ein abscheulicher Bösewicht; aber auch die Beschäftigung unsers Abscheues ist nicht ganz ohne Vergnügen; besonders in der Nachahmung.

Auch das Ungeheure in den Verbrechen participirt von den Empfindungen, welche Größe und Kühnheit in uns erwecken.

Alles, was Richard thut, ist Greuel; aber alle diese Greuel geschehen in Absicht auf etwas; Richard hat einen Plan; und überall, wo wir einen Plan wahrnehmen, wird unsere Neugierde rege; wir warten gern mit ab, ob er ausgeführt wird werden und wie er es wird werden; wir lieben das Zweckmäßige so sehr, daß es uns, auch unabhängig von der Moralität des Zwecks, Vergnügen gewährt.

Wir wollten, daß Richard seinen Zweck erreichte: und wir wollten, daß er ihn auch nicht erreichte. Das Erreichen erspart uns das Mißvergnügen über ganz vergebens angewandte Mittel; wenn er ihn nicht erreicht, so ist so viel Blut völlig umsonst vergossen worden; da es einmal vergossen ist, möchten wir es nicht gern auch noch bloß vor langer Weile vergossen finden. Hinwiederum wäre dieses Erreichen das Frohlocken der Bosheit; nichts hören wir ungerner; die Absicht interessirte uns, als zu erreichende Absicht; wenn sie aber nun erreicht wäre, würden wir nichts als das Abscheuliche derselben erblicken, würden wir wünschen, daß sie nicht erreicht wäre; diesen Wunsch sehen wir voraus, und uns schaudert vor der Erreichung.

Die guten Personen des Stücks lieben wir; eine so zärtliche feurige Mutter, Geschwister, die so ganz eines in dem andern leben; diese Gegenstände gefallen immer, erregen immer die süßesten sympathetischen Empfindungen, wir mögen sie finden wo wir wollen. Sie ganz ohne Schuld leiden zu sehen, ist zwar herbe, ist zwar für unsere Ruhe, zu unserer Besserung kein sehr ersprießliches Gefühl; aber es ist doch immer Gefühl.

Und sonach beschäftigt uns das Stück durchaus und vergnügt durch diese Beschäftigung unserer Seelenkräfte. Das ist wahr; nur die Folge ist nicht wahr, die man daraus zu ziehen meint: nämlich, daß wir also damit zufrieden seyn können.

Ein Dichter kann viel gethan und doch noch nichts damit verthan haben. Nicht genug, daß sein Werk Wirkungen auf uns hat; es muß auch die haben, die ihm vermöge der Gattung zukommen; es muß diese vornehmlich haben, und alle andern können den Mangel derselben auf keine Weise ersetzen, besonders wenn die Gattung von der Wichtigkeit und Schwierigkeit und Kostbarkeit ist, daß alle Mühe und aller Aufwand vergebens wäre, wenn sie weiter nichts als solche Wirkungen hervorbringen wollte, die durch eine leichtere und weniger Anstalten erfordernde Gattung eben so wohl zu erhalten wären. Ein Bund Stroh aufzuheben muß man keine Maschinen in Bewegung setzen; was ich mit dem Fuße umstoßen kann, muß ich nicht mit einer Mine sprengen wollen; ich muß keinen Scheiterhaufen anzünden, um eine Mücke zu verbrennen.

Achtzigstes Stück.

Den 5. Februar 1768.

Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form? wozu ein Theater erbaut, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde.

Die dramatische Form ist die einzige, in welcher sich Mitleid und Furcht erregen läßt; wenigstens können in keiner andern Form diese Leidenschaften auf einen so hohen Grad erregt werden; und gleichwohl will man lieber alle andere darin erregen, als diese; gleichwohl will man sie lieber zu allem andern brauchen, als zu dem, wozu sie vorzüglich geschickt ist.

Das Publicum nimmt vorlieb. — Das ist gut und auch nicht gut. Denn man sehnt sich nicht sehr nach der Tafel, an der man immer vorlieb nehmen muß.

Es ist bekannt, wie erpicht das griechische und römische Volk auf die Schauspiele waren; besonders jenes auf das tragische. Wie gleichgültig, wie kalt ist dagegen unser Volk für das Theater!

Woher diese Verschiedenheit, wenn sie nicht daher kommt, daß die Griechen vor ihrer Bühne sich mit so starken, so außerordentlichen Empfindungen begeistert fühlten, daß sie den Augenblick nicht erwarten konnten, sie abermals und abermals zu haben; dahingegen wir uns vor unserer Bühne so schwacher Eindrücke bewußt sind, daß wir es selten der Zeit und des Geldes werth halten, sie uns zu verschaffen? Wir gehen, fast alle, fast immer, aus Neugierde, aus Mode, aus langer Weile, aus Gesellschaft, aus Begierde zu begaffen und begafft zu werden ins Theater; und nur wenige und diese wenige nur sparsam aus anderer Absicht.

Ich sage wir, unser Volk, unsere Bühne; ich meine aber nicht bloß uns Deutsche. Wir Deutsche bekennen es treuherzig genug, daß wir noch kein Theater haben. Was viele von unsern Kunstrichtern, die in dieses Bekenntniß mit einstimmen und große Verehrer des französischen Theaters sind, dabei denken, das kann ich so eigentlich nicht wissen. Aber ich weiß wohl, was ich dabei denke. Ich denke nämlich dabei: daß nicht allein wir Deutsche, sondern daß auch die, welche sich seit hundert Jahren ein Theater zu haben rühmen, ja das beste Theater von ganz Europa zu haben prahlen, — daß auch die Franzosen noch kein Theater haben.

Kein tragisches gewiß nicht! Denn auch die Eindrücke, welche die französische Tragödie macht, sind so flach, so kalt! — Man höre einen Franzosen selbst davon sprechen.

„Bei den hervorstechenden Schönheiten unsers Theaters," sagt der Herr von Voltaire, „fand sich ein verborgener Fehler, „den man nicht bemerkt hatte, weil das Publicum von selbst „keine höheren Ideen haben konnte, als ihm die großen Meister „durch ihre Muster beibrachten. Der einzige Saint-Evremont „hat diesen Fehler aufgemutzt; er sagt nämlich, daß unsere Stücke „nicht Eindruck genug machten, daß das, was Mitleid erwecken „solle, aufs höchste Zärtlichkeit errege, daß Rührung die Stelle „der Erschütterung und Erstaunen die Stelle des Schreckens vertrete; kurz, daß unsere Empfindungen nicht tief genug gingen. „Es ist nicht zu läugnen, Saint-Evremont hat mit dem Finger „gerade auf die heimliche Wunde des französischen Theaters

„getroffen. Man sage immerhin, daß Saint-Evremont der Verfasser der elenden Komödie Sir Politik Wouldbe und noch einer „andern eben so elenden, die Opern genannt, ist; daß seine „kleinen gesellschaftlichen Gedichte das kahlste und gemeinste sind, „was wir in dieser Gattung haben; daß er nichts als ein Phrasendrechsler war; man kann keinen Funken Genie haben und gleichwohl viel Witz und Geschmack besitzen. Sein Geschmack aber „war unstreitig sehr fein, da er die Ursache, warum die meisten „von unsern Stücken so matt und kalt sind, so genau traf. Es „hat uns immer an einem Grade von Wärme gefehlt; das andere „hatten wir alles."

Das ist: wir hatten alles, nur das nicht, was wir haben sollten; unsere Tragödien waren vortrefflich, nur daß es keine Tragödien waren. Und woher kam es, daß sie das nicht waren?

„Diese Kälte aber," fährt er fort, „diese einförmige Mattigkeit entsprang zum Theil von dem kleinen Geiste der Galanterie, „der damals unter unsern Hofleuten und Damen so herrschte „und die Tragödie in eine Folge von verliebten Gesprächen verwandelte, nach dem Geschmacke des Cyrus und der Clelie. Was „für Stücke sich hiervon noch etwa ausnahmen, die bestanden „aus langen politischen Raisonnements, dergleichen den Sertorius so verdorben, den Otho so kalt, und den Surena und „Attila so elend gemacht haben. Noch fand sich aber auch eine „andere Ursache, die das hohe pathetische von unserer Scene „zurückhielt und die Handlung wirklich tragisch zu machen verhinderte; und diese war das enge schlechte Theater mit seinen „armseligen Verzierungen. — Was ließ sich auf einem paar „Dutzend Brettern, die noch dazu mit Zuschauern angefüllt waren, „machen? Mit welchem Pomp, mit welchen Zurüstungen konnte „man da die Augen der Zuschauer bestechen, fesseln, täuschen? „Welche große tragische Action ließ sich da aufführen? Welche „Freiheit konnte die Einbildungskraft des Dichters da haben? „Die Stücke mußten aus langen Erzählungen bestehen, und so „wurden sie mehr Gespräche als Spiele. Jeder Acteur wollte „in einem langen Monologe glänzen, und ein Stück, das dergleichen nicht hatte, ward verworfen. — Bei dieser Form fiel „alle theatralische Handlung weg; fielen alle die großen Ausdrücke

„der Leidenschaften, alle die kräftigen Gemälde der menschlichen „Unglücksfälle, alle die schrecklichen bis in das Innerste der „Seele dringende Züge weg; man rührte das Herz nur kaum, „anstatt es zu zerreißen."

Mit der ersten Ursache hat es seine gute Richtigkeit, Galanterie und Politik läßt immer kalt; und noch ist es keinem Dichter in der Welt gelungen, die Erregung des Mitleids und der Furcht damit zu verbinden. Jene lassen uns nichts als den Fat oder den Schulmeister hören; und diese fordern, daß wir nichts als den Menschen hören sollen.

Aber die zweite Ursache? — Sollte es möglich seyn, daß der Mangel eines geräumlichen Theaters und guter Verzierungen einen solchen Einfluß auf das Genie der Dichter gehabt hätte? Ist es wahr, daß jede tragische Handlung Pomp und Zurüstungen erfordert? Oder sollte der Dichter nicht vielmehr sein Stück so einrichten, daß es auch ohne diese Dinge seine völlige Wirkung hervorbrächte?

Nach dem Aristoteles sollte er es allerdings. „Furcht und „Mitleid, sagt der Philosoph, läßt sich zwar durchs Gesicht er- „regen, es kann aber auch aus der Verknüpfung der Begeben- „heiten selbst entspringen, welches letztere vorzüglicher und die „Weise des bessern Dichters ist. Denn die Fabel muß so ein- „gerichtet seyn, daß sie, auch ungesehen, den, der den Verlauf „ihrer Begebenheiten bloß anhört, zu Mitleid und Furcht über „diese Begebenheiten bringt; so wie die Fabel des Oedips, die „man nur anhören darf, um dazu gebracht zu werden. Diese „Absicht aber durch das Gesicht erreichen wollen, erfordert weniger „Kunst, und ist deren Sache, welche die Vorstellung des Stücks „übernommen."

Wie entbehrlich überhaupt die theatralischen Verzierungen sind, davon will man mit den Stücken des Shakespeares eine sonderbare Erfahrung gemacht haben. Welche Stücke brauchten, wegen ihrer beständigen Unterbrechung und Veränderung des Orts, des Beistandes der Scenen und der ganzen Kunst des Decorateurs wohl mehr, als eben diese? Gleichwohl war eine Zeit, wo die Bühnen, auf welchen sie gespielt wurden, aus nichts bestanden, als aus einem Vorhange von schlechtem groben

Zeuge, der, wenn er aufgezogen war, die bloßen blanken, höchstens mit Matten oder Tapeten behangenen Wände zeigte; da war nichts als die Einbildung, was dem Verständnisse des Zuschauers und der Ausführung des Spielers zu Hülfe kommen konnte; und dem ohngeachtet, sagt man, waren damals die Stücke des Shakespeares ohne alle Scenen verständlicher, als sie es hernach mit denselben gewesen sind. [1]

Wenn sich also der Dichter um die Verzierung gar nicht zu bekümmern hat; wenn die Verzierung, auch wo sie nöthig scheint, ohne besondern Nachtheil seines Stücks wegbleiben kann: warum sollte es an dem engen, schlechten Theater gelegen haben, daß uns die französischen Dichter keine rührendere Stücke geliefert? Nicht doch: es lag an ihnen selbst.

Und das beweiset die Erfahrung. Denn nun haben ja die Franzosen eine schönere, geräumlichere Bühne; keine Zuschauer werden mehr darauf geduldet; die Coulissen sind leer; der Decorateur hat freies Feld; er malt und baut dem Poeten alles, was dieser von ihm verlangt: aber wo sind sie denn, die wärmern Stücke, die sie seitdem erhalten haben? Schmeichelt sich der Herr von Voltaire, daß seine Semiramis ein solches Stück ist? Da ist Pomp und Verzierung genug; ein Gespenst oben darein: und doch kenne ich nichts kälteres, als seine Semiramis.

[1] (Cibber's Lifes of the Poets of G. B. and Ir. Vol. II. p. 78. 79.) — Some have insinuated, that fine scenes proved the ruin of acting. — In the reign of Charles I. there was nothing more than a curtain of very coarse stuff, upon the drawing up of which, the stage appeared either with bare walls on the sides, coarsly matted, or covered with tapestry; so that for the place originally represented, and all the successive changes, in which the poets of those times freely indulged themselves, there was nothing to help the spectator's understanding, or to assist the actor's performance, but bare imagination. — The spirit and judgement of the actors supplied all deficiencies, and made as some would insinuate, plays more intelligible without scenes, than they afterwards were with them.

Einundachtzigstes Stück.

Den 9. Februar 1768.

Will ich denn nun aber damit sagen, daß kein Franzose fähig sey, ein wirklich rührendes tragisches Werk zu machen? daß der volatile Geist der Nation einer solchen Arbeit nicht gewachsen sey? — Ich würde mich schämen, wenn mir das nur eingekommen wäre. Deutschland hat sich noch durch keinen Bouhours lächerlich gemacht. Und ich, für mein Theil, hätte nun gleich die wenigste Anlage dazu. Denn ich bin sehr überzeugt, daß kein Volk in der Welt irgend eine Gabe des Geistes vorzüglich vor andern Völkern erhalten habe. Man sagt zwar: der tiefsinnige Engländer, der witzige Franzose. Aber wer hat denn die Theilung gemacht? Die Natur gewiß nicht, die alles unter alle gleich vertheilt. Es giebt eben so viel witzige Engländer, als witzige Franzosen; und eben so viel tiefsinnige Franzosen, als tiefsinnige Engländer; der Braß von dem Volke ist aber keines von beiden. —

Was will ich denn? Ich will bloß sagen, was die Franzosen gar wohl haben könnten, daß sie das noch nicht haben: die wahre Tragödie. Und warum noch nicht haben? — Dazu hätte sich der Herr von Voltaire selbst besser kennen müssen, wenn er es hätte treffen wollen.

Ich meine, sie haben es noch nicht, weil sie es schon lange gehabt zu haben glauben. Und in diesem Glauben werden sie nun freilich durch etwas bestärkt, das sie vorzüglich vor allen Völkern haben; aber es ist keine Gabe der Natur: durch ihre Eitelkeit.

Es geht mit den Nationen wie mit einzelnen Menschen. — Gottsched (man wird leicht begreifen, wie ich eben hier auf diesen falle) galt in seiner Jugend für einen Dichter, weil man damals den Versmacher von dem Dichter noch nicht zu unterscheiden wußte. Philosophie und Kritik setzten nach und nach diesen Unterschied ins Helle; und wenn Gottsched mit dem Jahrhunderte nur hätte fortgehen wollen, wenn sich seine Einsichten und sein Geschmack nur zugleich mit den Einsichten und dem Geschmacke

seines Zeitalters hätten verbreiten und läutern wollen: so hätte er vielleicht wirklich aus dem Versmacher ein Dichter werden können. Aber da er sich schon so oft den größten Dichter hatte nennen hören, da ihn seine Eitelkeit überredet hatte, daß er es sey: so unterblieb jenes. Er konnte unmöglich erlangen, was er schon zu besitzen glaubte; und je älter er ward, desto hartnäckiger und unverschämter ward er, sich in diesem träumerischen Besitze zu behaupten.

Gerade so, dünkt mich, ist es den Franzosen ergangen. Kaum riß Corneille ihr Theater ein wenig aus der Barbarei: so glaubten sie es der Vollkommenheit schon ganz nahe. Racine schien ihnen die letzte Hand angelegt zu haben; und hierauf war gar nicht mehr die Frage (die es zwar auch nie gewesen), ob der tragische Dichter nicht noch pathetischer, noch rührender seyn könne, als Corneille und Racine, sondern dieses ward für unmöglich angenommen, und alle Beeiferung der nachfolgenden Dichter mußte sich darauf einschränken, dem einen oder dem andern so ähnlich zu werden als möglich. Hundert Jahre haben sie sich selbst und zum Theil ihre Nachbarn mit hintergangen: nun komme einer und sage ihnen das, und höre, was sie antworten!

Von beiden aber ist es Corneille, welcher den meisten Schaden gestiftet und auf ihre tragischen Dichter den verderblichsten Einfluß gehabt hat. Denn Racine hat nur durch seine Muster verführt: Corneille aber durch seine Muster und Lehren zugleich.

Diese letztern besonders, von der ganzen Nation (bis auf einen oder zwei Pedanten, einen Hedelin, einen Dacier, die aber oft selbst nicht wußten, was sie wollten), als Orakelsprüche angenommen, von allen nachherigen Dichtern befolgt, haben, — ich getraue mich, es Stück vor Stück zu beweisen, — nichts anders, als das kahlste, wäßrigste, untragischste Zeug hervorbringen können.

Die Regeln des Aristoteles sind alle auf die höchste Wirkung der Tragödie calculirt. Was macht aber Corneille damit? Er trägt sie falsch und schielend genug vor; und weil er sie doch noch viel zu strenge findet: so sucht er, bei einer nach der andern, quelque modération, quelque favorable interprétation; entkräftet und verstümmelt, deutelt und vereitelt eine jede, — und

warum? pour n'être pas obligé de condamner beaucoup de poëmes que nous avons vû réussir sur nos théâtres; um nicht viele Gedichte verwerfen zu dürfen, die auf unsern Bühnen Beifall gefunden. Eine schöne Ursache!

Ich will die Hauptpuncte geschwind berühren. Einige davon habe ich schon berührt; ich muß sie aber, des Zusammenhanges wegen, wiederum mitnehmen.

1. Aristoteles sagt: die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen. — Corneille sagt: o ja, aber wie es kommt, beides zugleich ist eben nicht immer nöthig; wir sind auch mit einem zufrieden; jetzt einmal Mitleid ohne Furcht; ein andermal Furcht ohne Mitleid. Denn wo blieb ich, ich der große Corneille, sonst mit meinem Rodrigue und meiner Chimene? Die guten Kinder erwecken Mitleid, und sehr großes Mitleid, aber Furcht wohl schwerlich. Und wiederum: wo blieb ich sonst mit meiner Cleopatra, mit meinem Prusias, mit meinem Phocas? Wer kann Mitleid mit diesen Nichtswürdigen haben? Aber Furcht erregen sie doch. — So glaubte Corneille, und die Franzosen glaubten es ihm nach.

2. Aristoteles sagt: die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen; beides, versteht sich, durch eine und eben dieselbe Person. — Corneille sagt: wenn es sich so trifft, recht gut. Aber absolut nothwendig ist es eben nicht; und man kann sich gar wohl auch verschiedener Personen bedienen, diese zwei Empfindungen hervorzubringen, so wie Ich in meiner Rodogune gethan habe. — Das hat Corneille gethan, und die Franzosen thun es ihm nach.

3. Aristoteles sagt: durch das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, soll unser Mitleid und unsere Furcht, und was diesen anhängig, gereinigt werden. — Corneille weiß davon gar nichts, und bildet sich ein, Aristoteles habe sagen wollen, die Tragödie erwecke unser Mitleid, um unsere Furcht zu erwecken, um durch diese Furcht die Leidenschaften in uns zu reinigen, durch die sich der bemitleidete Gegenstand sein Unglück zugezogen. Ich will von dem Werthe dieser Absicht nicht sprechen; genug, daß es nicht die aristotelische ist, und daß, da Corneille seinen Tragödien eine ganz andere Absicht gab, auch nothwendig seine Tragödien selbst ganz andere Werke werden mußten, als

die waren, von welchen Aristoteles seine Absicht abstrahirt hatte; es mußten Tragödien werden, welches keine wahre Tragödien waren. Und das sind nicht allein seine, sondern alle französische Tragödien geworden; weil ihre Verfasser alle nicht die Absicht des Aristoteles, sondern die Absicht des Corneille sich vorsetzten. Ich habe schon gesagt, daß Dacier beide Absichten wollte verbunden wissen; aber auch durch diese bloße Verbindung wird die erstere geschwächt und die Tragödie muß unter ihrer höchsten Wirkung bleiben. Dazu hatte Dacier, wie ich gezeigt, von der erstern nur einen sehr unvollständigen Begriff, und es war kein Wunder, wenn er sich daher einbildete, daß die französischen Tragödien seiner Zeit noch eher die erste als die zweite Absicht erreichten. „Unsere Tragödie, sagt er, ist zu Folge jener noch „so ziemlich glücklich, Mitleid und Furcht zu erwecken und zu „reinigen. Aber diese gelingt ihr nur sehr selten, die doch gleich„wohl die wichtigere ist, und sie reinigt die übrigen Leidenschaften „nur sehr wenig, oder da sie gemeiniglich nichts als Liebesintri„guen enthält, wenn sie ja eine davon reinigte, so würde es „einzig und allein die Liebe seyn, woraus denn klar erhellt, daß „ihr Nutzen nur sehr klein ist.“ [1] Gerade umgekehrt! Es giebt noch eher französische Tragödien, welche der zweiten, als welche der ersten Absicht ein Genüge leisten. Ich kenne verschiedene französische Stücke, welche die unglücklichen Folgen irgend einer Leidenschaft recht wohl ins Licht setzen; aus denen man viele gute Lehren, diese Leidenschaft betreffend, ziehen kann, aber ich kenne keines, welches mein Mitleid in dem Grade erregte, in welchem die Tragödie es erregen sollte, in welchem ich aus verschiedenen griechischen und englischen Stücken gewiß weiß, daß sie es erregen kann. Verschiedene französische Tragödien sind sehr feine, sehr

[1] (Poet. d'Arist. Chap. VI. Rem. 8.) Notre Tragédie peut réussir assez dans la première partie, c'est à dire, qu'elle peut exciter et purger la terreur et la compassion. Mais elle parvient rarement à la dernière, qui est pourtant la plus utile, elle purge peu les autres passions, ou comme elle roule ordinairement sur des intrigues d'amour, si elle en purgeoit quelqu'une, ce seroit celle-là seule, et par là il est aisé de voir qu'elle ne fait que peu de fruit.

unterrichtende Werke, die ich alles Lobes werth halte: nur, daß es keine Tragödien sind. Die Verfasser derselben konnten nicht anders, als sehr gute Köpfe seyn; sie verdienen zum Theil unter den Dichtern keinen geringen Rang: nur daß sie keine tragische Dichter sind; nur daß ihr Corneille und Racine, ihr Crebillon und Voltaire von dem wenig oder gar nichts haben, was den Sophokles zum Sophokles, den Euripides zum Euripides, den Shakespeare zum Shakespeare macht. Diese sind selten mit den wesentlichen Forderungen des Aristoteles im Widerspruch; aber jene desto öfter. Denn nur weiter —

Zweiundachtzigstes Stück.

Den 12. Februar 1768.

4. Aristoteles sagt: man muß keinen ganz guten Mann, ohne all sein Verschulden, in der Tragödie unglücklich werden lassen; denn so was sey gräßlich. — Ganz recht, sagt Corneille: „ein solcher Ausgang erweckt mehr Unwillen und Haß gegen den, „welcher das Leiden verursacht, als Mitleid für den, welchen es „trifft. Jene Empfindung also, welche nicht die eigentliche Wir„kung der Tragödie seyn soll, würde, wenn sie nicht sehr fein „behandelt wäre, diese ersticken, die doch eigentlich hervorgebracht „werden sollte. Der Zuschauer würde mißvergnügt weggehen, „weil sich allzuviel Zorn mit dem Mitleiden vermischt, wel„ches ihm gefallen hätte, wenn er es allein mit wegnehmen „können. Aber — kommt Corneille hinten nach; denn mit einem „Aber muß er nachkommen, — aber, wenn diese Ursache weg„fällt, wenn es der Dichter so eingerichtet, daß der Tugendhafte, „welcher leidet, mehr Mitleid für sich als Widerwillen gegen den „erweckt, der ihn leiden läßt: alsdann? — O alsdann, sagt „Corneille, halte ich dafür, darf man sich gar kein Bedenken „machen, auch den tugendhaftesten Mann auf dem Theater im „Unglücke zu zeigen.“ [1] — Ich begreife nicht, wie man gegen einen Philosophen so in den Tag hineinschwatzen kann; wie man

[1] J'estime qu'il ne faut point faire de difficulté d'exposer sur la scène des hommes très vertueux.

sich das Ansehen geben kann, ihn zu verstehen, indem man ihn Dinge sagen läßt, an die er nie gedacht hat. Das gänzlich unverschuldete Unglück eines rechtschaffenen Mannes, sagt Aristoteles, ist kein Stoff für das Trauerspiel; denn es ist gräßlich. Aus diesem Denn, aus dieser Ursache macht Corneille ein Insofern, eine bloße Bedingung, unter welcher es tragisch zu seyn aufhört. Aristoteles sagt: es ist durchaus gräßlich und eben daher untragisch. Corneille aber sagt: es ist untragisch: insofern es gräßlich ist. Dieses Gräßliche findet Aristoteles in dieser Art des Unglückes selbst; Corneille aber setzt es in den Unwillen, den es gegen den Urheber desselben verursacht. Er sieht nicht, oder will nicht sehen, daß jenes Gräßliche ganz etwas anders ist, als dieser Unwille; daß, wenn auch dieser ganz wegfällt, jenes doch noch in seinem vollen Maaße vorhanden seyn kann; genug, daß vors erste mit diesem Quid pro quo verschiedene von seinen Stücken gerechtfertigt scheinen, die er so wenig wider die Regeln des Aristoteles will gemacht haben, daß er vielmehr vermessen genug ist, sich einzubilden, es habe dem Aristoteles bloß an dergleichen Stücken gefehlt, um seine Lehre darnach näher einzuschränken und verschiedene Manieren daraus zu abstrahiren, wie dem ohngeachtet das Unglück des ganz rechtschaffenen Mannes ein tragischer Gegenstand werden könne. En voici, sagt er, deux ou trois manières, que peut-être Aristote n'a sû prévoir, parce qu'on n'en voyoit pas d'exemples sur les théâtres de son tems. Und von wem sind diese Exempel? Von wem anders, als von ihm selbst? Und welches sind jene zwei oder drei Manieren? Wir wollen geschwind sehen. — „Die erste," sagt er, „ist, wenn ein sehr Tugendhafter durch einen sehr Lasterhaften „verfolgt wird, der Gefahr aber entkommt, und so, daß der „Lasterhafte sich selbst darin verstrickt, wie es in der Rodogune „und im Heraklius geschieht, wo es ganz unerträglich würde ge„wesen seyn, wenn in dem ersten Stücke Antiochus und Rodo„gune, und in dem andern Heraklius, Pulcheria und Martian „umgekommen wären, Cleopatra und Phokas aber triumphirt „hätten. Das Unglück der erstern erweckt ein Mitleid, welches „durch den Abscheu, den wir wider ihre Verfolger haben, nicht „erstickt wird, weil man beständig hofft, daß sich irgend ein glück-

„licher Zufall ereignen werde, der sie nicht unterliegen lasse.“ Das mag Corneille sonst jemanden weiß machen, daß Aristoteles diese Manier nicht gekannt habe! Er hat sie so wohl gekannt, daß er sie, wo nicht gänzlich verworfen, wenigstens mit ausdrücklichen Worten für angemessener der Komödie als Tragödie erklärt hat. Wie war es möglich, daß Corneille dieses vergessen hatte? Aber so geht es allen, die im voraus ihre Sache zu der Sache der Wahrheit machen. Im Grunde gehört diese Manier auch gar nicht zu dem vorhabenden Falle. Denn nach ihr wird der Tugendhafte nicht unglücklich, sondern befindet sich nur auf dem Wege zum Unglück; welches gar wohl mitleidige Besorgnisse für ihn erregen kann, ohne gräßlich zu seyn. — Nun, die zweite Manier! „Auch kann es sich zutragen, sagt Corneille, daß ein „sehr tugendhafter Mann verfolgt wird und auf Befehl eines „andern umkommt, der nicht lasterhaft genug ist, unsern Un„willen allzusehr zu verdienen, indem er in der Verfolgung, die „er wider den Tugendhaften betreibt, mehr Schwachheit als Bos„heit zeigt. Wenn Felix seinen Eidam Polyeukt umkommen „läßt, so ist es nicht aus wüthendem Eifer gegen die Christen, „der ihn uns verabscheuungswürdig machen würde, sondern bloß „aus kriechender Furchtsamkeit, die sich nicht getraut, ihn in Ge„genwart des Severus zu retten, vor dessen Hasse und Rache er „in Sorgen steht. Man faßt also wohl einigen Unwillen gegen „ihn und mißbilligt sein Verfahren; doch überwiegt dieser Unwille „nicht das Mitleid, welches wir für den Polyeukt empfinden, und „verhindert auch nicht, daß ihn seine wunderbare Bekehrung zum „Schlusse des Stücks nicht völlig wieder mit den Zuhörern aus„söhnen sollte.“ Tragische Stümper, denke ich, hat es wohl zu allen Zeiten und selbst in Athen gegeben. Warum sollte es also dem Aristoteles an einem Stücke von ähnlicher Einrichtung gefehlt haben, um daraus eben so erleuchtet zu werden, als Corneille? Possen! Die furchtsamen, schwanken, unentschlossenen Charaktere, wie Felix, sind in dergleichen Stücken ein Fehler mehr, und machen sie noch obendrein ihrerseits kalt und ekel, ohne sie auf der andern Seite im geringsten weniger gräßlich zu machen. Denn, wie gesagt, das Gräßliche liegt nicht in dem Unwillen oder Abscheu, den sie erwecken; sondern in dem Unglücke selbst,

das jene unverschuldet trifft; das sie einmal so unverschuldet trifft als das andere, ihre Verfolger mögen böse oder schwach seyn, mögen mit oder ohne Vorsatz ihnen so hart fallen. Der Gedanke ist an und für sich selbst gräßlich, daß es Menschen geben kann, die ohne all ihr Verschulden unglücklich sind. Die Heiden hätten diesen gräßlichen Gedanken so weit von sich zu entfernen gesucht als möglich; und wir wollten ihn nähren? wir wollten uns an Schauspielen vergnügen, die ihn bestätigen? wir? die Religion und Vernunft überzeugt haben sollte, daß er eben so unrichtig als gotteslästerlich ist? — Das nämliche würde sicherlich auch gegen die dritte Manier gelten, wenn sie Corneille nicht selbst näher anzugeben vergessen hätte.

5. Auch gegen das, was Aristoteles von der Unschicklichkeit eines ganz Lasterhaften zum tragischen Helden sagt, als dessen Unglück weder Mitleid noch Furcht erregen könne, bringt Corneille seine Läuterungen bei. Mitleid zwar, gesteht er zu, könne er nicht erregen, aber Furcht allerdings. Denn ob sich schon keiner von den Zuschauern der Laster desselben fähig glaube, und folglich auch desselben ganzes Unglück nicht zu befürchten habe: so könne doch ein jeder irgend eine jenen Lastern ähnliche Unvollkommenheit bei sich hegen, und durch die Furcht vor den zwar proportionirten, aber doch noch immer unglücklichen Folgen derselben gegen sie auf seiner Hut zu seyn lernen. Doch dieses gründet sich auf den falschen Begriff, welchen Corneille von der Furcht und von der Reinigung der in der Tragödie zu erweckenden Leidenschaften hatte, und widerspricht sich selbst. Denn ich habe schon gezeigt, daß die Erregung des Mitleids von der Erregung der Furcht unzertrennlich ist, und daß der Bösewicht, wenn es möglich wäre, daß er unsere Furcht erregen könne, auch nothwendig unser Mitleid erregen müßte. Da er aber dieses, wie Corneille selbst zugesteht, nicht kann: so kann er auch jenes nicht, und bleibt gänzlich ungeschickt, die Absicht der Tragödie erreichen zu helfen. Ja Aristoteles hält ihn hierzu noch für ungeschickter als den ganz tugendhaften Mann; denn er will ausdrücklich, falls man den Held aus der mittlern Gattung nicht haben könne, daß man ihn eher besser als schlimmer wählen solle. Die Ursache ist klar; ein Mensch kann sehr gut seyn und doch noch mehr als

eine Schwachheit haben, mehr als einen Fehler begehen, wodurch er sich in ein unabsehliches Unglück stürzt, das uns mit Mitleid und Wehmuth erfüllt, ohne im geringsten gräßlich zu seyn, weil es die natürliche Folge seines Fehlers ist. — Was Du Bos [1] von dem Gebrauche der lasterhaften Personen in der Tragödie sagt, ist das nicht, was Corneille will. Du Bos will sie nur zu den Nebenrollen erlauben; bloß zu den Werkzeugen, die Hauptpersonen weniger schuldig zu machen; bloß zur Abstechung. Corneille aber will das vornehmste Interesse auf sie beruhen lassen, so wie in der Rodogune; und das ist es eigentlich, was mit der Absicht der Tragödie streitet und nicht jenes. Du Bos merkt dabei auch sehr richtig an, daß das Unglück dieser subalternen Bösewichter keinen Eindruck auf uns mache. Kaum, sagt er, daß man den Tod des Narciß im Britannicus bemerkt. Aber also sollte sich der Dichter auch schon deßwegen ihrer so viel als möglich enthalten. Denn wenn ihr Unglück die Absicht der Tragödie nicht unmittelbar befördert, wenn sie bloße Hülfsmittel sind, durch die sie der Dichter desto besser mit andern Personen zu erreichen sucht: so ist es unstreitig, daß das Stück noch besser seyn würde, wenn es die nämliche Wirkung ohne sie hätte. Je simpler eine Maschine ist, je weniger Federn und Räder und Gewichte sie hat, desto vollkommener ist sie.

Dreinndachtzigstes Stück.

Den 16. Februar 1768.

6. Und endlich die Mißdeutung der ersten und wesentlichsten Eigenschaft, welche Aristoteles für die Sitten der tragischen Personen fordert! Sie sollen gut seyn, die Sitten. — Gut? sagt Corneille. „Wenn gut hier so viel als tugendhaft heißen soll: so wird es mit den meisten alten und neuen Tragödien übel aussehen, in welchen schlechte und lasterhafte, wenigstens mit einer Schwachheit, die nächst der Tugend so recht nicht bestehen kann, behaftete Personen genug vorkommen.“ Besonders ist ihm

[1] Réflexions cr. T. I. Sect. XV.

für seine Cleopatra in der Rodogune bange. Die Güte, welche Aristoteles fordert, will er also durchaus für keine moralische Güte gelten lassen; es muß eine andere Art von Güte seyn, die sich mit dem moralisch Bösen eben so wohl verträgt, als mit dem moralisch Guten. Gleichwohl meint Aristoteles schlechterdings eine moralische Güte, nur daß ihm tugendhafte Personen und Personen, welche in gewissen Umständen tugendhafte Sitten zeigen, nicht einerlei sind. Kurz, Corneille verbindet eine ganz falsche Idee mit dem Worte Sitten, und was die Proäresis ist, durch welche allein nach unserm Weltweisen freie Handlungen zu guten oder bösen Sitten werden, hat er gar nicht verstanden. Ich kann mich jetzt nicht in einen weitläuftigen Beweis einlassen; er läßt sich nur durch den Zusammenhang, durch die syllogistische Folge aller Ideen des griechischen Kunstrichters einleuchtend genug führen. Ich verspare ihn daher auf eine andere Gelegenheit, da es bei dieser ohnedem nur darauf ankommt, zu zeigen, was für einen unglücklichen Ausweg Corneille bei Verfehlung des richtigen Weges ergriffen. Dieser Ausweg lief dahin, daß Aristoteles unter der Güte der Sitten den glänzenden und erhabnen Charakter irgend einer tugendhaften oder strafbaren Neigung verstehe, so wie sie der eingeführten Person entweder eigenthümlich zukomme, oder ihr schicklich beigelegt werden könne: le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit. „Cleopatra in der Rodogune, sagt er, ist äußerst böse; da ist „kein Meuchelmord, vor dem sie sich scheue, wenn er sie nur auf „dem Throne zu erhalten vermag, den sie allem in der Welt „vorzieht; so heftig ist ihre Herrschsucht. Aber alle ihre Verbrechen „sind mit einer gewissen Größe der Seele verbunden, „die so etwas Erhabenes hat, daß man, indem man ihre Handlungen „verdammt, doch die Quelle, woraus sie entspringen, „bewundern muß. Eben dieses getraue ich mir von dem Lügner „zu sagen. Das Lügen ist unstreitig eine lasterhafte Angewohnheit; „allein Dorant bringt seine Lügen mit einer solchen Gegenwart „des Geistes, mit so vieler Lebhaftigkeit vor, daß diese „Unvollkommenheit ihm ordentlich wohl läßt und die Zuschauer „gestehen müssen, daß die Gabe so zu lügen ein Laster sey, dessen

„kein Dummkopf fähig ist." — Wahrlich, einen verderblichern Einfall hätte Corneille nicht haben können! Befolget ihn in der Ausführung, und es ist um alle Wahrheit, um alle Täuschung, um allen sittlichen Nutzen der Tragödie gethan! Denn die Tugend, die immer bescheiden und einfältig ist, wird durch jenen glänzenden Charakter eitel und romantisch; das Laster aber mit einem Firniß überzogen, der uns überall blendet, wir mögen es aus einem Gesichtspuncte nehmen, aus welchem wir wollen. Thorheit bloß durch die unglücklichen Folgen von dem Laster abschrecken wollen, indem man die innere Häßlichkeit desselben verbirgt! Die Folgen sind zufällig, und die Erfahrung lehrt, daß sie eben so oft glücklich als unglücklich fallen. Dieses bezieht sich auf die Reinigung der Leidenschaften, wie sie Corneille sich dachte. Wie ich mir sie vorstelle, wie sie Aristoteles gelehrt hat, ist sie vollends nicht mit jenem trügerischen Glanze zu verbinden. Die falsche Folie, die so dem Laster untergelegt wird, macht, daß ich Vollkommenheiten erkenne, wo keine sind; macht, daß ich Mitleiden habe, wo ich keines haben sollte. — Zwar hat schon Dacier dieser Erklärung widersprochen, aber aus untriftigern Gründen; und es fehlt nicht viel, daß die, welche er mit dem Pater Le Bossu dafür annimmt, nicht eben so nachtheilig ist, wenigstens den poetischen Vollkommenheiten des Stücks eben so nachtheilig werden kann. Er meint nämlich, „die Sitten sollen gut seyn," heiße nichts mehr als sie sollen gut ausgedrückt seyn, qu'elles soient bien marquées. Das ist allerdings eine Regel, die, richtig verstanden, an ihrer Stelle aller Aufmerksamkeit des dramatischen Dichters würdig ist. Aber wenn es die französischen Muster nur nicht bewiesen, daß man „gut ausdrücken" für stark ausdrücken genommen hätte. Man hat den Ausdruck überladen, man hat Druck auf Druck gesetzt, bis aus charakterisirten Personen personifirte Charaktere, aus lasterhaften oder tugendhaften Menschen hagere Gerippe von Lastern und Tugenden geworden sind. —

Hier will ich diese Materie abbrechen. Wer ihr gewachsen ist, mag die Anwendung auf unsern Richard selbst machen.

Vom Herzog Michel, welcher auf den Richard folgte, brauche ich wohl nichts zu sagen. Auf welchem Theater wird er nicht

gespielt, und wer hat ihn nicht gesehen oder gelesen? Krüger hat indeß das wenigste Verdienst darum; denn er ist ganz aus einer Erzählung in den Bremischen Beiträgen genommen. Die vielen guten satyrischen Züge, die er enthält, gehören jenem Dichter, so wie der ganze Verfolg der Fabel. Krügern gehört nichts als die dramatische Form. Doch hat wirklich unsere Bühne an Krügern viel verloren. Er hatte Talent zum niedrig Komischen, wie seine Candidaten beweisen. Wo er aber rührend und edel seyn will, ist er frostig und affectirt. Herr Löwen hat seine Schriften gesammelt, unter welchen man jedoch die Geistlichen auf dem Lande vermißt. Dieses war der erste dramatische Versuch, welchen Krüger wagte, als er noch auf dem Grauen Kloster in Berlin studirte.

Den neunundvierzigsten Abend (Donnerstags, den 23. Juli) ward das Lustspiel des Herrn von Voltaire: die Frau die Recht hat, gespielt, und zum Beschlusse des L'Affichard: Ist er von Familie? wiederholt.

Die Frau, die Recht hat, ist eines von den Stücken, welche der Herr von Voltaire für sein Haustheater gemacht hat. Dafür war es nun auch gut genug. Es ist schon 1758 zu Carouge gespielt worden, aber noch nicht zu Paris, so viel ich weiß. Nicht als ob sie da seit der Zeit keine schlechtern Stücke gespielt hätten; denn dafür haben die Marins und Le Brets wohl gesorgt. Sondern weil — ich weiß selbst nicht. Denn ich wenigstens möchte doch noch lieber einen großen Mann in seinem Schlafrocke und seiner Nachtmütze, als einen Stümper in seinem Feierkleide sehen.

Charaktere und Interesse hat das Stück nicht, aber verschiedene Situationen, die komisch genug sind. Zwar ist auch das Komische aus dem allergemeinsten Fache, da es sich auf nichts als aufs Incognito, auf Verkennungen und Mißverständnisse gründet. Doch die Lacher sind nicht eckel; am wenigsten würden es unsre deutschen Lacher seyn, wenn ihnen das Fremde der Sitten und die elende Uebersetzung das mot pour rire nur nicht meistens so unverständlich machte.

Den funfzigsten Abend (Freitags, den 24. Juli) ward Gressets Sidney wiederholt. Den Beschluß machte der sehende Blinde.

Dieses kleine Stück ist vom Le Grand und auch nicht von ihm. Denn er hat Titel und Intrigue und alles einem alten Stücke des de Brosse abgeborgt. Ein Officier, schon etwas bei Jahren, will eine junge Wittwe heirathen, in die er verliebt ist, als er Ordre bekömmt, sich zur Armee zu verfügen. Er verläßt seine Versprochene mit den wechselseitigen Versicherungen der aufrichtigsten Zärtlichkeit. Kaum aber ist er weg, so nimmt die Wittwe die Aufwartungen des Sohnes von diesem Officier an. Die Tochter desselben macht sich gleichergestalt die Abwesenheit ihres Vaters zu Nutze und nimmt einen jungen Menschen, den sie liebt, im Hause auf. Diese doppelte Intrigue wird dem Vater gemeldet, der, um sich selbst davon zu überzeugen, ihnen schreiben läßt, daß er sein Gesicht verloren habe. Die List gelingt; er kommt wieder nach Paris, und mit Hülfe eines Bedienten, der um den Betrug weiß, sieht er alles, was in seinem Hause vorgeht. Die Entwicklung läßt sich errathen; da der Officier an der Unbeständigkeit der Wittwe nicht länger zweifeln kann, so erlaubt er seinem Sohne sie zu heirathen und der Tochter giebt er die nämliche Erlaubniß, sich mit ihrem Geliebten zu verbinden. Die Scenen zwischen der Wittwe und dem Sohn des Officiers, in Gegenwart des letzten, haben viel Komisches; die Wittwe versichert, daß ihr der Zufall des Officiers sehr nahe gehe, daß sie ihn aber darum nicht weniger liebe; und zugleich giebt sie seinem Sohn, ihrem Liebhaber, einen Wink mit den Augen, oder bezeigt ihm sonst ihre Zärtlichkeit durch Gebärden. Das ist der Inhalt des alten Stücks vom de Brosse [1] und ist auch der Inhalt von dem neuen Stücke des Le Grand. Nur daß in diesem die Intrigue mit der Tochter weggeblieben ist, um jene fünf Acte desto leichter in Einen zu bringen. Aus dem Vater ist ein Onkel geworden, und was sonst dergleichen kleine Veränderungen mehr sind. Es mag endlich entstanden seyn wie es will; genug, es gefällt sehr. Die Uebersetzung ist in Versen, und vielleicht eine von den besten, die wir haben; sie ist wenigstens sehr fließend und hat viele drollige Zeilen.

[1] Hist. du Th. Fr. Tome VII. p. 226.

Vierundachtzigstes Stück.

Den 19. Februar 1768.

Den einundfunfzigsten Abend (Montags, den 27. Juli) ward der Hausvater des Herrn Diderot aufgeführt.

Da dieses vortreffliche Stück, welches den Franzosen nur so so gefällt, — wenigstens hat es mit Müh und Noth kaum ein- oder zweimal auf dem Pariser Theater erscheinen dürfen, — sich allem Ansehen nach lange, sehr lange und warum nicht immer? auf unsern Bühnen erhalten wird; da es auch hier nicht oft genug wird können gespielt werden: so hoffe ich Raum und Gelegenheit genug zu haben, alles auszukramen, was ich sowohl über das Stück selbst, als über das ganze dramatische System des Verfassers von Zeit zu Zeit angemerkt habe.

Ich hole recht weit aus. — Nicht erst mit dem natürlichen Sohne in den beigefügten Unterredungen, welche zusammen im Jahre 1757 herauskamen, hat Diderot sein Mißvergnügen mit dem Theater seiner Nation geäußert. Bereits verschiedene Jahre vorher ließ er es sich merken, daß er die hohen Begriffe gar nicht davon habe, mit welchen sich seine Landsleute täuschen und Europa sich von ihren täuschen lassen. Aber er that es in einem Buche, in welchem man freilich dergleichen Dinge nicht sucht: in einem Buche, in welchem der persiflirende Ton so herrscht, daß den meisten Lesern auch das, was guter gesunder Verstand darin ist, nichts als Posse und Höhnerei zu seyn scheint. Ohne Zweifel hatte Diderot seine Ursachen, warum er mit seiner Herzensmeinung lieber erst in einem solchen Buche hervorkommen wollte; ein kluger Mann sagt öfters erst mit Lachen, was er hernach im Ernste wiederholen will.

Dieses Buch heißt Les Bijoux indiscrets, und Diderot will es jetzt durchaus nicht geschrieben haben. Daran thut Diderot auch sehr wohl; aber doch hat er es geschrieben und muß es geschrieben haben, wenn er nicht ein Plagiarius seyn will. Auch ist es gewiß, daß nur ein solcher junger Mann dieses Buch schreiben konnte, der sich einmal schämen würde, es geschrieben zu haben.

Es ist eben so gut, wenn die wenigsten von meinen Lesern dieses Buch kennen. Ich will mich auch wohl hüten. es ihnen weiter bekannt zu machen, als es hier in meinen Kram dient. —

Ein Kaiser — was weiß ich wo und welcher? — hatte mit einem gewissen magischen Ringe gewisse Kleinode so viel häßliches Zeug schwatzen lassen, daß seine Favoritin durchaus nichts mehr davon hören wollte. Sie hätte lieber gar mit ihrem ganzen Geschlechte darüber brechen mögen; wenigstens nahm sie sich auf die ersten vierzehn Tage vor, ihren Umgang einzig auf des Sultans Majestät und ein Paar witzige Köpfe einzuschränken. Diese waren Selim und Riccaric: Selim, ein Hofmann, und Riccaric, ein Mitglied der kaiserlichen Academie, ein Mann, der das Alterthum studirt hatte und ein großer Verehrer desselben war, doch ohne Pedant zu seyn. Mit diesen unterhält sich die Favoritin einsmals, und das Gespräch fällt auf den elenden Ton der academischen Reden, über den sich niemand mehr ereifert als der Sultan selbst, weil es ihn verdrießt, sich nur immer auf Unkosten seines Vaters und seiner Vorfahren darin loben zu hören, und er wohl voraussieht, daß die Academie eben so auch seinen Ruhm einmal dem Ruhme seiner Nachfolger aufopfern werde. Selim, als Hofmann, war dem Sultan in allem beigefallen; und so spinnt sich die Unterredung über das Theater an, die ich meinen Lesern hier ganz mittheile.

„Ich glaube, Sie irren sich, mein Herr, antwortete Riccaric „dem Selim. Die Academie ist noch jetzt das Heiligthum des „guten Geschmacks, und ihre schönsten Tage haben weder Welt„weise noch Dichter aufzuweisen, denen wir nicht andere aus „unserer Zeit entgegen setzen könnten. Unser Theater ward für „das erste Theater in ganz Afrika gehalten und wird noch dafür „gehalten. Welch ein Werk ist nicht der Tamerlan des Turi„graphe! Es verbindet das Pathetische des Eurisope mit dem „Erhabenen des Azophe. Es ist das klare Alterthum!"

„Ich habe, sagte die Favoritin, die erste Vorstellung des „Tamerlans gesehen und gleichfalls den Faden des Stücks sehr „richtig geführt, den Dialog sehr zierlich und das Anständige sehr „wohl beobachtet gefunden."

„Welcher Unterschied, Madame, unterbrach sie Riccaric,

„zwischen einem Verfasser wie Turigraphe, der sich durch Lesung „der Alten genährt, und dem größten Theil unsrer Neuern!"

„Aber diese Neuern, sagte Selim, die Sie hier so wacker „über die Klinge springen lassen, sind doch bei weitem so ver„ächtlich nicht, als Sie vorgeben. Oder wie? finden Sie kein „Genie, keine Erfindung, kein Feuer, keine Charaktere, keine „Schilderungen, keine Tiraden bei ihnen? Was bekümmre ich „mich um die Regeln, wenn man mir nur Vergnügen macht? „Es sind wahrlich nicht die Bemerkungen des weisen Almudir „und des gelehrten Abdaldof, noch die Dichtkunst des scharf„sinnigen Facardin, die ich alle nicht gelesen habe, welche es „machen, daß ich die Stücke des Abeulcazem, des Muhardar, „Albaboukre und so vieler andern Saracenen bewundre! Giebt „es denn auch eine andere Regel, als die Nachahmung der „Natur? Und haben wir nicht eben die Augen, mit welchen diese „sie studirten?"

„Die Natur, antwortete Riccaric, zeigt sich uns alle Augen„blicke in verschiedenen Gestalten. Alle sind wahr, aber nicht „alle sind gleich schön. Eine gute Wahl darunter zu treffen, „das müssen wir aus den Werken lernen, von welchen Sie eben „nicht viel zu halten scheinen. Es sind die gesammelten Erfah„rungen, welche ihre Verfasser und deren Vorgänger gemacht „haben. Man mag ein noch so vortrefflicher Kopf seyn, so er„langt man doch nur seine Einsichten eine nach der andern; und „ein einzelner Mensch schmeichelt sich vergebens, in dem kurzen „Raume seines Lebens, alles selbst zu bemerken, was in so „vielen Jahrhunderten vor ihm entdeckt worden. Sonst ließe „sich behaupten, daß eine Wissenschaft ihren Ursprung, ihren „Fortgang, und ihre Vollkommenheit einem einzigen Geiste zu „verdanken haben könne; welches doch wider alle Erfahrung ist."

„Hieraus, mein Herr, antwortete ihm Selim, folget weiter „nichts, als daß die Neuern, welche sich alle die Schätze zu Nutze „machen können, die bis auf ihre Zeit gesammelt worden, reicher „seyn müssen, als die Alten; oder wenn Ihnen diese Vergleichung „nicht gefällt, daß sie auf den Schultern dieser Kolossen, auf die „sie gestiegen, nothwendig müssen weiter sehen können, als diese „selbst. Was ist auch in der That ihre Naturlehre, ihre Astronomie,

„ihre Schiffskunst, ihre Mechanik, ihre Rechenlehre, in Ver-
„gleichung mit unsern? Warum sollten wir ihnen also in der
„Beredtsamkeit und Poesie nicht eben so wohl überlegen seyn?“

„Selim, versetzte die Sultane, der Unterschied ist groß, und
„Riccaric kann Ihnen die Ursachen davon ein andermal erklären.
„Er mag Ihnen sagen, warum unsere Tragödien schlechter sind
„als der Alten ihre; aber daß sie es sind, kann ich leicht selbst
„auf mich nehmen, Ihnen zu beweisen. Ich will Ihnen nicht
„Schuld geben, fuhr sie fort, daß Sie die Alten nicht gelesen
„haben. Sie haben sich um zu viele schöne Kenntnisse beworben,
„als daß Ihnen das Theater der Alten unbekannt seyn sollte.
„Nun setzen Sie gewisse Ideen, die sich auf ihre Gebräuche, auf
„ihre Sitten, auf ihre Religion beziehen, und die Ihnen nur
„deßwegen anstößig sind, weil sich die Umstände geändert haben,
„bei Seite, und sagen Sie mir, ob ihr Stoff nicht immer edel,
„wohlgewählt und interessant ist? ob sich die Handlung nicht
„gleichsam von selbst einleitet? ob der simple Dialog dem Natür-
„lichen nicht sehr nahe kommt? ob die Entwicklungen im geringsten
„gezwungen sind? ob sich das Interesse wohl theilt und die Hand-
„lung mit Episoden überladen ist? Versetzen Sie sich in Gedanken
„in die Insel Alindala; untersuchen Sie alles, was da vorging;
„hören Sie alles, was von dem Augenblicke an, als der junge
„Ibrahim und der verschlagene Forfanti ans Land stiegen, da
„gesagt ward; nähern Sie sich der Höhle des unglücklichen Po-
„lipsile; verlieren Sie kein Wort von seinen Klagen und sagen
„Sie mir, ob das geringste vorkommt, was Sie in der Täu-
„schung stören könnte? Nennen Sie mir ein einziges neueres
„Stück, welches die nämliche Prüfung aushalten, welches auf
„den nämlichen Grad der Vollkommenheit Anspruch machen kann:
„und Sie sollen gewonnen haben.“

„Beim Brama! rief der Sultan und gähnte; Madame hat
„uns da eine vortreffliche akademische Vorlesung gehalten!“

„Ich verstehe die Regeln nicht, fuhr die Favoritin fort, und
„noch weniger die gelehrten Worte, in welchen man sie abgefaßt
„hat. Aber ich weiß, daß nur das Wahre gefällt und rührt.
„Ich weiß auch, daß die Vollkommenheit eines Schauspiels in
„der so genauen Nachahmung einer Handlung besteht, daß der

„ohne Unterbrechung betrogene Zuschauer bei der Handlung selbst „gegenwärtig zu seyn glaubt. Findet sich aber in den Tragö„dien, die Sie uns so rühmen, nur das geringste, was diesem „ähnlich sähe?"

Fünfundachtzigstes Stück.

Den 23. Februar 1768.

„Wollen Sie den Verlauf darin loben? Er ist meistens so „vielfach und verwickelt, daß es ein Wunder seyn würde, wenn „wirklich so viel Dinge in so kurzer Zeit geschehen wären. Der „Untergang oder die Erhaltung eines Reichs, die Heirath einer „Prinzessin, der Fall eines Prinzen, alles das geschieht so ge„schwind, wie man eine Hand umwendet. Kommt es auf eine „Verschwörung an? Im ersten Act wird sie entworfen; im zweiten „ist sie beisammen; im dritten werden alle Maaßregeln genommen, „alle Hindernisse gehoben, und die Verschwornen halten sich fertig; „mit nächstem wird es einen Aufstand setzen, wird es zum Treffen „kommen, wohl gar zu einer förmlichen Schlacht. Und das alles „nennen Sie gut geführt, interessant, warm, wahrscheinlich? „Ihnen kann ich nun so etwas am wenigsten vergeben, der Sie „wissen, wie viel es oft kostet, die allerelendeste Intrigue zu „Stande zu bringen, und wie viel Zeit bei der kleinsten poli„tischen Angelegenheit auf Einleitungen, auf Besprechungen und „Berathschlagungen geht."

„Es ist wahr, Madame, antwortete Selim, unsere Stücke „sind ein wenig überladen; aber das ist ein nothwendiges Uebel; „ohne Hülfe der Episoden würden wir uns vor Frost nicht zu „lassen wissen."

„Das ist: um der Nachahmung einer Handlung Feuer und „Geist zu geben, muß man die Handlung weder so vorstellen, „wie sie ist, noch so, wie sie seyn sollte. Kann etwas lächer„licheres gedacht werden? Schwerlich wohl; es wäre denn etwa „dieses, daß man die Geigen ein lebhaftes Stück, eine muntere „Sonate spielen läßt, während daß die Zuhörer um den Prinzen „bekümmert seyn sollen, der auf dem Puncte ist, seine Geliebte, „seinen Thron und sein Leben zu verlieren."

„Madame, sagte Mongogul, Sie haben vollkommen Recht; „traurige Arien müßte man indeß spielen, und ich will Ihnen „gleich einige bestellen gehen.“ Hiermit stand er auf und ging heraus, und Selim, Riccaric und die Favoritin setzten die Unterredung unter sich fort.

„Wenigstens, Madame, erwiederte Selim, werden Sie nicht „leugnen, daß, wenn die Episoden uns aus der Täuschung her- „aus bringen, der Dialog uns wieder herein setzt. Ich wüßte „nicht, wer das besser verstünde als unsere tragische Dichter.“

„Nun, so versteht es durchaus niemand, antwortete Mir- „zoza. Das Gesuchte, das Witzige, das Spielende, das darin „herrscht, ist tausend und tausend Meilen von der Natur ent- „fernt. Umsonst sucht sich der Verfasser zu verstecken; er entgeht „meinen Augen nicht und ich erblicke ihn unaufhörlich hinter „seinen Personen. Cinna, Sertorius, Maximus, Aemilia sind „alle Augenblicke das Sprachrohr des Corneille. So spricht man „bei unsern alten Saracenen nicht mit einander. Herr Riccaric „kann Ihnen, wenn Sie wollen, einige Stellen daraus über- „setzen; und Sie werden die bloße Natur hören, die sich durch „den Mund derselben ausdrückt. Ich möchte gar zu gern zu „den Neuern sagen: Meine Herren, anstatt daß ihr euern Per- „sonen bei aller Gelegenheit Witz gebt, so sucht sie doch lieber „in Umstände zu setzen, die ihnen welchen geben.“

„Nach dem zu urtheilen, was Madame von dem Verlaufe „und dem Dialoge unserer dramatischen Stücke gesagt hat, scheint „es wohl nicht, sagte Selim, daß sie den Entwicklungen wird Gnade widerfahren lassen.“

„Nein, gewiß nicht, versetzte die Favoritin; es giebt hundert „schlechte für eine gute. Die eine ist nicht vorbereitet; die andere „ereignet sich durch ein Wunder. Weiß der Verfasser nicht, was „er mit einer Person, die er von Scene zu Scene ganze fünf „Acte durchgeschleppt hat, anfangen soll: geschwind fertigt er sie „mit einem guten Dolchstoße ab; die ganze Welt fängt an zu „weinen und ich, ich lache, als ob ich toll wäre. Hernach, „hat man wohl jemals so gesprochen, wie wir declamiren? „Pflegen die Prinzen und Könige wohl anders zu gehen als sonst „ein Mensch, der gut geht? Gesticuliren sie wohl jemals wie

„Besessene und Rasende? Und wenn Prinzessinnen sprechen, „sprechen sie wohl in so einem heulenden Tone? Man nimmt „durchgängig an, daß wir die Tragödie zu einem hohen Grade „der Vollkommenheit gebracht haben; und ich meines Theils halte „es fast für erwiesen, daß von allen Gattungen der Literatur, „auf die sich die Afrikaner in den letzten Jahrhunderten gelegt „haben, gerade diese die unvollkommenste geblieben ist."

Eben hier war die Favoritin mit ihrem Ausfalle gegen unsere theatralische Werke, als Mongogul wieder herein kam. „Madame, sagte er, Sie werden mir einen Gefallen erweisen, „wenn Sie fortfahren. Sie sehen, ich verstehe mich darauf, eine „Dichtkunst abzukürzen, wenn ich sie zu lang finde."

„Lassen Sie uns, fuhr die Favoritin fort, einmal annehmen, „es käme einer ganz frisch aus Angote, der in seinem Leben von „keinem Schauspiele etwas gehört hätte, dem es aber weder an „Verstand noch an Welt fehle; der ungefähr wisse, was an einem „Hofe vorgehe; der mit den Anschlägen der Höflinge, mit der „Eifersucht der Minister, mit den Hetzereien der Weiber nicht „ganz unbekannt wäre, und zu dem ich im Vertrauen sagte: „Mein Freund, es äußern sich in dem Seraglio schreckliche Be„wegungen. Der Fürst, der mit seinem Sohne mißvergnügt ist, „weil er ihn im Verdacht hat, daß er die Manimonbande liebt, „ist ein Mann, den ich für fähig halte, an beiden die grausamste „Rache zu üben. Diese Sache muß, allem Ansehen nach, sehr „traurige Folgen haben. Wenn Sie wollen, so will ich machen, „daß Sie von allem, was vorgeht, Zeuge seyn können." Er „nimmt mein Anerbieten an, und ich führe ihn in eine mit „Gitterwerk vermachte Loge, aus der er das Theater sieht, welches „er für den Palast des Sultans hält. Glauben Sie wohl, daß „trotz alles Ernstes, in dem ich mich zu erhalten bemühte, die „Täuschung dieses Fremden einen Augenblick dauern könnte? „Müssen Sie nicht vielmehr gestehen, daß er, bei dem steifen „Gange der Acteurs, bei ihrer wunderlichen Tracht, bei ihren „ausschweifenden Gebärden, bei dem seltsamen Nachdrucke ihrer „gereimten, abgemessenen Sprache, bei tausend andern Unge„reimtheiten, die ihm auffallen würden, gleich in der ersten „Scene mir ins Gesicht lachen und gerade heraus sagen würde,

„daß ich ihn entweder zum besten haben wollte, oder daß der „Fürst mit sammt seinem Hofe nicht wohl bei Sinnen seyn „müßten."

„Ich bekenne, sagte Selim, daß mich dieser angenommene „Fall verlegen macht; aber könnte man Ihnen nicht zu bedenken „geben, daß wir in das Schauspiel gehen mit der Ueberzeugung, „der Nachahmung einer Handlung, nicht aber der Handlung „selbst beizuwohnen?"

„Und sollte denn diese Ueberzeugung verwehren, erwiederte „Mirzoza, die Handlung auf die allernatürlichste Art vorzu„stellen?" —

Hier kommt das Gespräch nach und nach auf andere Dinge, die uns nichts angehen. Wir wenden uns also wieder zu sehen, was wir gelesen haben. Den klaren lautern Diderot! Aber alle diese Wahrheiten waren damals in den Wind gesagt. Sie erregten eher keine Empfindung in dem französischen Publicum, als bis sie mit allem didaktischen Ernste wiederholt und mit Proben begleitet wurden, in welchen sich der Verfasser von einigen der gerügten Mängel zu entfernen und den Weg der Natur und Täuschung besser einzuschlagen bemüht hatte. Nun weckte der Neid die Kritik. Nun war es klar, warum Diderot das Theater seiner Nation auf dem Gipfel der Vollkommenheit nicht sahe, auf dem wir es durchaus glauben sollen; warum er so viel Fehler in den gepriesenen Meisterstücken desselben fand: bloß und allein, um seinen Stücken Platz zu schaffen. Er mußte die Methode seiner Vorgänger verschrieen haben, weil er empfand, daß in Befolgung der nämlichen Methode er unendlich unter ihnen bleiben würde. Er mußte ein elender Charlatan seyn, der allen fremden Theriak verachtet, damit kein Mensch andern als seinen kaufe. Und so fielen die Palissots über seine Stücke her.

Allerdings hatte er ihnen auch in seinem natürlichen Sohne manche Blöße gegeben. Dieser erste Versuch ist bei weitem das nicht, was der Hausvater ist. Zu viel Einförmigkeit in den Charakteren, das Romantische in diesen Charakteren selbst, ein steifer kostbarer Dialog, ein pedantisches Geklinge von neumodisch philosophischen Sentenzen: alles das machte den Tadlern leichtes Spiel. Besonders zog die feierliche Theresia (oder

Constantia, wie sie in dem Originale heißt), die so philosophisch selbst auf die Freierei geht, die mit einem Manne, der sie nicht mag, so weise von tugendhaften Kindern spricht, die sie mit ihm zu erzielen gedenkt, die Lacher auf ihre Seite. Auch kann man nicht leugnen, daß die Einkleidung, welche Diderot den beigefügten Unterredungen gab, daß der Ton, den er darin annahm, ein wenig eitel und pompös war; daß verschiedene Anmerkungen als ganz neue Entdeckungen darin vorgetragen wurden, die doch nicht neu und dem Verfasser nicht eigen waren; daß andere Anmerkungen die Gründlichkeit nicht hatten, die sie in dem blendenden Vortrage zu haben schienen.

Sechsundachtzigstes Stück.

Den 26. Februar 1768.

Z. E. Diderot behauptete,[1] daß es in der menschlichen Natur aufs höchste nur ein Dutzend wirklich komische Charaktere gäbe, die großer Züge fähig wären, und daß die kleinen Verschiedenheiten unter den menschlichen Charakteren nicht so glücklich bearbeitet werden könnten, als die reinen unvermischten Charaktere. Er schlug daher vor, nicht mehr die Charaktere, sondern die Stände auf die Bühne zu bringen, und wollte die Bearbeitung dieser zu dem besondern Geschäfte der ernsthaften Komödie machen. „Bisher, sagt er, ist in der Komödie der Charakter das Hauptwerk gewesen, und der Stand war nur etwas Zufälliges; nun „aber muß der Stand das Hauptwerk und der Charakter das „Zufällige werden. Aus dem Charakter zog man die ganze Intrigue: man suchte durchgängig die Umstände, in welchen er „sich am besten äußert, und verband diese Umstände unter einander. Künftig muß der Stand, müssen die Pflichten, die „Vortheile, die Unbequemlichkeiten desselben zur Grundlage des „Werks dienen. Diese Quelle scheint mir weit ergiebiger, von „weit größerm Umfange, von weit größerm Nutzen, als die „Quelle der Charaktere. War der Charakter nur ein wenig

[1] S. die Unterredungen hinter dem natürlichen Sohne S. 321, 322 der Uebers.

„übertrieben, so konnte der Zuschauer zu sich selbst sagen, das „bin ich nicht. Das aber kann er unmöglich leugnen, daß der „Stand, den man spielt, sein Stand ist; seine Pflichten kann „er unmöglich verkennen. Er muß das, was er hört, noth„wendig auf sich selbst anwenden."

Was Palissot hierwider erinnert,[1] ist nicht ohne Grund. Er leugnet es, daß die Natur so arm an ursprünglichen Charakteren sey, daß sie die komischen Dichter bereits sollten erschöpft haben. Moliere sahe noch genug neue Charaktere vor sich, und glaubte kaum den allerkleinsten Theil von denen behandelt zu haben, die er behandeln könne. Die Stelle, in welcher er verschiedene derselben in der Geschwindigkeit entwirft, ist so merkwürdig als lehrreich, indem sie vermuthen läßt, daß der Misanthrop schwerlich sein Non plus ultra in dem hohen Komischen dürfte geblieben seyn, wenn er länger gelebt hätte.[2] Palissot

[1] Petites Lettres sur de grands Philosophes. Lettr. II.

[2] (Impromptu de Versailles Sc. 2.) Eh! mon pauvre Marquis, nous lui (à Molière) fournirons toujours assez de matière, et nous ne prenons guères le chemin de nous rendre sages par tout ce qu'il fait et tout ce qu'il dit. Crois-tu qu'il ait épuisé dans ses Comédies tous les ridicules des hommes, et sans sortir de la Cour, n'a-t-il pas encore vingt caractères de gens, où il n'a pas touché? N'a-t-il pas, par exemple, ceux qui se font les plus grandes amitiés du monde, et qui, le dos tourné, font galanterie de se déchirer l'un l'autre? N'a-t-il pas ces adulateurs à outrance, ces flatteurs insipides qui n'assaisonnent d'aucun sel les louanges qu'ils donnent, et dont toutes les flatteries ont une douceur fade qui fait mal au cœur à ceux qui les écoutent? N'a-t-il pas ces lâches courtisans de la faveur, ces perfides adorateurs de la fortune, qui vous encensent dans la prosperité, et vous accablent dans la disgrace? N'a-t-il pas ceux qui sont toujours mécontens de la Cour, ces suivans inutiles, ces incommodes assidus, ces gens, dis-je, qui pour services ne peuvent compter que des importunités et qui veulent qu'on les recompense d'avoir obsédé le Prince dix ans durant? N'a-t-il pas ceux qui caressent également tout le monde, qui promènent leurs civilités à droite, à gauche, et courent à tous ceux qu'ils voyent avec les mêmes embrassades, et les mêmes protestations d'amitié? — — Va, va, Marquis, Molière

selbst ist nicht unglücklich, einige neue Charaktere von seiner eigenen Bemerkung beizufügen: den dummen Mäcen mit seinen kriechenden Clienten; den Mann an seiner unrechten Stelle; den Arglistigen, dessen ausgekünstelte Anschläge immer gegen die Einfalt eines treuherzigen Biedermanns scheitern; den Scheinphilosophen; den Sonderling, den Destouches verfehlt habe; den Heuchler mit gesellschaftlichen Tugenden, da der Religionsheuchler ziemlich aus der Mode sey. — Das sind wahrlich nicht gemeine Aussichten, die sich einem Auge, das gut in die Ferne trägt, bis ins Unendliche erweitern. Das ist noch Ernte genug für die wenigen Schnitter, die sich daran wagen dürfen!

Und wenn auch, sagt Palissot, der komischen Charaktere wirklich so wenige, und diese wenigen wirklich alle schon bearbeitet wären: würden die Stände denn dieser Verlegenheit abhelfen? Man wähle einmal einen; z. E. den Stand des Richters. Werde ich ihm denn, dem Richter, nicht einen Charakter geben müssen? Wird er nicht traurig oder lustig, ernsthaft oder leichtsinnig, leutselig oder stürmisch seyn müssen? Wird es nicht bloß dieser Charakter seyn, der ihn aus der Klasse metaphysischer Abstrakte heraushebt und eine wirkliche Person aus ihm macht? Wird nicht folglich die Grundlage der Intrigue und die Moral des Stücks wiederum auf dem Charakter beruhen? Wird nicht folglich wiederum der Stand nur das Zufällige seyn?

Zwar könnte Diderot hierauf antworten: Freilich muß die Person, welche ich mit dem Stande bekleide, auch ihren individuellen moralischen Charakter haben; aber ich will, daß es ein solcher seyn soll, der mit den Pflichten und Verhältnissen des Standes nicht streitet, sondern aufs beste harmonirt. Also wenn diese Person ein Richter ist, so steht es mir nicht frei, ob ich ihn ernsthaft oder leichtsinnig, leutselig oder stürmisch machen will: er muß nothwendig ernsthaft und leutselig seyn, und jedesmal es in dem Grade seyn, den das vorhabende Geschäft erfordert.

Dieses, sage ich, könnte Diderot antworten; aber zugleich

aura toujours plus de sujets qu'il n'en voudra, et tout ce qu'il a touché n'est que bagatelle au prix de ce qui reste.

hätte er sich einer andern Klippe genähert, nämlich der Klippe der vollkommenen Charaktere. Die Personen seiner Stände würden nie etwas anders thun, als was sie nach Pflicht und Gewissen thun müßten; sie würden handeln, völlig wie es im Buche steht. Erwarten wir das in der Komödie? Können dergleichen Vorstellungen anziehend genug werden? Wird der Nutzen, den wir davon hoffen dürfen, groß genug seyn, daß es sich der Mühe verlohnt, eine neue Gattung dafür fest zu setzen, und für diese eine eigene Dichtkunst zu schreiben?

Die Klippe der vollkommenen Charaktere scheint mir Diderot überhaupt nicht genug erkundigt zu haben. In seinen Stücken steuert er ziemlich gerade darauf los, und in seinen kritischen Seekarten findet sich durchaus keine Warnung davor. Vielmehr finden sich Dinge darin, die den Lauf nach ihr hin zu lenken rathen. Man erinnere sich nur, was er bei Gelegenheit des Contrasts unter den Charakteren von den Brüdern des Terenz sagt.[1] „Die zwei contrastirten Väter darin sind mit so gleicher „Stärke gezeichnet, daß man dem feinsten Kunstrichter Trotz „bieten kann, die Hauptperson zu nennen; ob es Micio oder ob „es Demea seyn soll? Fällt er sein Urtheil vor dem letzten Auf„tritte, so dürfte er leicht mit Erstaunen wahrnehmen, daß der, „den er ganzer fünf Aufzüge hindurch für einen verständigen „Mann gehalten hat, nichts als ein Narr ist, und daß der, den „er für einen Narren gehalten hat, wohl gar der verständige „Mann seyn könnte. Man sollte zu Anfang des fünften Auf„zuges dieses Dramas fast sagen, der Verfasser sey durch den „beschwerlichen Contrast gezwungen worden, seinen Zweck fahren „zu lassen und das ganze Interesse des Stücks umzukehren. Was „ist aber daraus geworden? Dieses, daß man gar nicht mehr „weiß, für wen man sich interessiren soll. Vom Anfange her „ist man für den Micio gegen den Demea gewesen, und am „Ende ist man für keinen von beiden. Beinahe sollte man einen „dritten Vater verlangen, der das Mittel zwischen diesen zwei „Personen hielte und zeigte, worin sie beide fehlten."

Nicht ich! Ich verbitte mir ihn sehr, diesen dritten Vater;

[1] In der dr. Dichtkunst hinter dem Hausvater S. 358 d. Uebers.

es sey in dem nämlichen Stücke, oder auch allein. Welcher Vater glaubt nicht zu wissen, wie ein Vater seyn soll? Auf dem rechten Wege dünken wir uns alle: wir verlangen nur, dann und wann vor den Abwegen zu beiden Seiten gewarnt zu werden.

Diderot hat Recht: es ist besser, wenn die Charaktere bloß verschieden, als wenn sie contrastirt sind. Contrastirte Charaktere sind minder natürlich und vermehren den romantischen Anstrich, an dem es den dramatischen Begebenheiten so schon selten fehlt. Für eine Gesellschaft im gemeinen Leben, wo sich der Contrast der Charaktere so abstechend zeigt, als ihn der komische Dichter verlangt, werden sich immer tausend finden, wo sie weiter nichts als verschieden sind. Sehr richtig! Aber ist ein Charakter, der sich immer genau in dem geraden Gleise hält, das ihm Vernunft und Tugend vorschreiben, nicht eine noch seltenere Erscheinung? Von zwanzig Gesellschaften im gemeinen Leben werden eher zehn seyn, in welchen man Väter findet, die bei Erziehung ihrer Kinder völlig entgegengesetzte Wege einschlagen, als eine, die den wahren Vater aufweisen könnte. Und dieser wahre Vater ist noch dazu immer der nämliche, ist nur ein einziger, da der Abweichungen von ihm unendlich sind. Folglich werden die Stücke, die den wahren Vater ins Spiel bringen, nicht allein jedes für sich unnatürlicher, sondern auch unter einander einförmiger seyn, als es die seyn können, welche Väter von verschiedenen Grundsätzen einführen. Auch ist es gewiß, daß die Charaktere, welche in ruhigen Gesellschaften bloß verschieden scheinen, sich von selbst contrastiren, sobald ein streitendes Interesse sie in Bewegung setzt. Ja es ist natürlich, daß sie sich sodann beeifern, noch weiter von einander entfernt zu scheinen, als sie wirklich sind. Der Lebhafte wird Feuer und Flamme gegen den, der ihm zu lau sich zu betragen scheint; und der Laue wird kalt wie Eis, um jenen so viel Uebereilungen begehen zu lassen, als ihm nur immer nützlich seyn können.

Sieben- und achtundachtzigstes Stück.

Den 4. März 1768.

Und so sind andere Anmerkungen des Palissot mehr, wenn nicht ganz richtig, doch auch nicht ganz falsch. Er sieht den Ring,

in den er mit seiner Lanze stoßen will, scharf genug; aber in der Hitze des Ansprengens verrückt die Lanze, und er stößt den Ring gerade vorbei.

So sagt er über den natürlichen Sohn unter anderm: „Welch ein seltsamer Titel! der natürliche Sohn! Warum heißt „das Stück so? Welchen Einfluß hat die Geburt des Dorval? „Was für einen Vorfall veranlaßt sie? Zu welcher Situation „giebt sie Gelegenheit? Welche Lücke füllt sie auch nur? Was „kann also die Absicht des Verfassers dabei gewesen seyn? Ein „paar Betrachtungen über das Vorurtheil gegen die uneheliche „Geburt aufzuwärmen? Welcher vernünftige Mensch weiß denn „nicht von selbst, wie ungerecht ein solches Vorurtheil ist?"

Wenn Diderot hierauf antwortete: Dieser Umstand war allerdings zur Verwickelung meiner Fabel nöthig; ohne ihn würde es weit unwahrscheinlicher gewesen seyn, daß Dorval seine Schwester nicht kennt, und seine Schwester von keinem Bruder weiß; es stand mir frei, den Titel davon zu entlehnen, und ich hätte den Titel von noch einem geringern Umstande entlehnen können. — Wenn Diderot dieses antwortete, sage ich, wäre Palissot nicht ungefähr widerlegt?

Gleichwohl ist der Charakter eines natürlichen Sohnes einem ganz andern Einwurfe bloß gestellt, mit welchem Palissot dem Dichter weit schärfer hätte zusetzen können. Diesem nämlich: daß der Umstand der unehelichen Geburt und der daraus erfolgten Verlassenheit und Absonderung, in welcher sich Dorval von allen Menschen so viele Jahre hindurch sah, ein viel zu eigenthümlicher und besonderer Umstand ist, gleichwohl auf die Bildung seines Charakters viel zu viel Einfluß gehabt hat, als daß dieser diejenige Allgemeinheit haben könne, welche nach der eigenen Lehre des Diderot ein komischer Charakter nothwendig haben muß. — Die Gelegenheit reizt mich zu einer Ausschweifung über diese Lehre; und welchem Reize von der Art brauchte ich in einer solchen Schrift zu widerstehen?

„Die komische Gattung, sagt Diderot, [1] hat Arten, und die „tragische hat Individuen. Ich will mich erklären. Der Held

[1] Unterred. S. 292 der Uebers.

„einer Tragödie ist der und der Mensch: es ist Regulus oder „Brutus oder Cato, und sonst kein anderer. Die vornehmste „Person einer Komödie hingegen muß eine große Anzahl von „Menschen vorstellen. Gäbe man ihr von ohngefähr eine so „eigene Physiognomie, daß ihr nur ein einziges Individuum ähn„lich wäre, so würde die Komödie wieder in ihre Kindheit zu„rücktreten. — Terenz scheint mir einmal in diesen Fehler gefallen „zu seyn. Sein Heautontimorumenos ist ein Vater, der „sich über den gewaltsamen Entschluß grämt, zu welchem er seinen „Sohn durch übermäßige Strenge gebracht hat, und der sich deß„wegen nun selbst bestraft, indem er sich in Kleidung und Speise „kümmerlich hält, allen Umgang flieht, sein Gesinde abschafft, „und das Feld mit eigenen Händen baut. Man kann gar wohl „sagen, daß es so einen Vater nicht giebt. Die größte Stadt „würde kaum in einem ganzen Jahrhundert Ein Beispiel einer „so seltsamen Betrübniß aufzuweisen haben."

Zuerst von der Instanz des Heautontimorumenos. Wenn dieser Charakter wirklich zu tadeln ist, so trifft der Tadel nicht sowohl den Terenz, als den Menander. Menander war der Schöpfer desselben, der ihn, allem Ansehen nach, in seinem Stücke noch eine weit ausführlichere Rolle spielen lassen, als er in der Copie des Terenz spielt, in der sich seine Sphäre, wegen der verdoppelten Intrigue, wohl sehr einziehen müssen.[1] Aber daß

[1] Falls nämlich die 6. Zeile des Prologs

Duplex quae ex argumento facta est simplici,

von dem Dichter wirklich so geschrieben und nicht anders zu verstehen ist, als die Dacier und nach ihr der neue englische Uebersetzer des Terenz, Colman, sie erklären. Terence only meant to say, that he had doubled the characters; instead of one old man, one young gallant, one mistress, as in Menander, he had two old men etc. He therefore adds very properly: novam esse ostendi, — which certainly could not have been implied, had the characters been the same in the Greek poet. Auch schon Adrian Barlandus, ja selbst die alte Glossa interlinealis des Ascensius hatte das duplex nicht anders verstanden: propter senes et juvenes sagt diese; und jener schreibt, nam in hac latina senes duo, adolescentes item duo sunt. Und dennoch will mir diese Auslegung nicht in den Kopf, weil

er von Menandern herrührt, dieses allein schon hätte mich wenigstens abgeschreckt, den Terenz deßfalls zu verdammen. Das

ich gar nicht einsehe, was von dem Stücke übrig bleibt, wenn man die Personen, durch welche Terenz den Alten, den Liebhaber und die Geliebte verdoppelt haben soll, wieder wegnimmt. Mir ist es unbegreiflich, wie Menander diesen Stoff ohne den Chremes und ohne den Clitipho habe behandeln können; beide sind so genau hineingeflochten, daß ich mir weder Verwicklung noch Auflösung ohne sie denken kann. Einer andern Erklärung, durch welche sich Julius Scaliger lächerlich gemacht hat, will ich gar nicht gedenken. Auch die, welche Eugraphius gegeben hat und die vom Faerne angenommen worden, ist ganz unschicklich. In dieser Verlegenheit haben die Kritiker bald das duplex, bald das simplici in der Zeile zu verändern gesucht, wozu sie die Handschriften gewissermaaßen berechtigten. Einige haben gelesen:

Duplex quæ ex argumento facta est duplici.

Andere:

Simplex quæ ex argumento facta est duplici.

Was bleibt noch übrig, als daß nun auch einer liest:

Simplex quæ ex argumento facta est simplici?

Und in allem Ernste, so möchte ich am allerliebsten lesen. Man sehe die Stelle im Zusammenhange und überlege meine Gründe.

Ex integra Græca integram comœdiam
Hodie sum acturus Heautontimorumenon:
Simplex quæ ex argumento facta est simplici.

Es ist bekannt, was dem Terenz von seinen neidischen Mitarbeitern am Theater vorgeworfen ward:

Multas contaminasse græcas, dum facit
Paucas latinas —

Er schmelzte nämlich öfters zwei Stücke in eines und machte aus zwei griechischen Komödien eine einzige lateinische. So setzte er seine Andria aus der Andria und Perinthia des Menanders zusammen; seinen Eunuchus aus dem Eunuchus und dem Colax eben dieses Dichters; seine Brüder aus den Brüdern des nämlichen und einem Stücke des Diphilus. Wegen dieses Vorwurfs rechtfertigt er sich nun in dem Prolog des Heautontimorumenos. Die Sache selbst gesteht er ein; aber er will damit nichts anders gethan haben, als was andere gute Dichter vor ihm gethan hätten.

— — — Id esse factum hic non negat
Neque se pigere, et deinde factum iri autumat.

ὠ Μενανδρε και βιε, ποτερος ἀρ' ὑμων ποτερον ἐμιμησατο; ist zwar frostiger, als witzig gesagt; doch würde man es

Habet bonorum exemplum: quo exemplo sibi
Licere id facere, quod illi fecerunt, putat.

Ich habe es gethan, sagt er, und ich denke, daß ich es noch öfter thun werde. Das bezog sich aber auf vorige Stücke und nicht auf das gegenwärtige, den Heautontimorumenos. Denn dieser war nicht aus zwei griechischen Stücken, sondern nur aus einem einzigen gleiches Namens genommen. Und das ist es, glaube ich, was er in der streitigen Zeile sagen will, so wie ich sie zu lesen vorschlage:

Simplex quæ ex argumento facta est simplici.

So einfach, will Terenz sagen, als das Stück des Menanders ist, eben so einfach ist auch mein Stück; ich habe durchaus nichts aus andern Stücken eingeschaltet; es ist, so lang es ist, aus dem griechischen Stücke genommen, und das griechische Stück ist ganz in meinem lateinischen; ich gebe also

Ex integra Græca integram Comœdiam.

Die Bedeutung, die Faerne dem Worte integra in einer alten Glosse gegeben fand, daß es so viel seyn sollte, als a nullo tacta, ist hier offenbar falsch, weil sie sich nur auf das erste integra, aber keinesweges auf das zweite integram schicken würde. — Und so glaube ich, daß sich meine Vermuthung und Auslegung wohl hören läßt! Nur wird man sich an die gleich folgende Zeile stoßen:

Novam esse ostendi, et quæ esset —

Man wird sagen: wenn Terenz bekennt, daß er das ganze Stück aus einem einzigen Stücke des Menanders genommen habe; wie kann er eben durch dieses Bekenntniß bewiesen zu haben vorgeben, daß sein Stück neu sey, novam esse? — Doch diese Schwierigkeit kann ich sehr leicht heben, und zwar durch eine Erklärung eben dieser Worte, von welcher ich mich zu behaupten getraue, daß sie schlechterdings die einzig wahre ist, ob sie gleich nur mir zugehört und kein Ausleger, so viel ich weiß, sie nur von weitem vermuthet hat. Ich sage nämlich: die Worte

Novam esse ostendi, et quæ esset —

beziehen sich keinesweges auf das, was Terenz den Vorredner in dem Vorigen sagen lassen; sondern man muß darunter verstehen apud Aediles; novus aber heißt hier nicht, was aus des Terenz eigenem Kopfe geflossen, sondern bloß, was im Lateinischen noch nicht vorhanden gewesen. Daß mein Stück, will er sagen, ein neues Stück sey,

wohl überhaupt von einem Dichter gesagt haben, der Charaktere zu schildern im Stande wäre, wovon sich in der größten Stadt kaum in einem ganzen Jahrhundert ein einziges Beispiel zeigt? Zwar in hundert und mehr Stücken könnte ihm auch wohl ein solcher Charakter entfallen seyn. Der fruchtbarste Kopf schreibt sich leer; und wenn die Einbildungskraft sich keiner wirklichen Gegenstände der Nachahmung mehr erinnern kann, so componirt sie deren selbst, welches denn freilich meistens Karikaturen werden. Dazu will Diderot bemerkt haben, daß schon Horaz, der einen so besonders zärtlichen Geschmack hatte, den Fehler, wovon die Rede ist, eingesehen, und im Vorbeigehen, aber fast unmerklich, getadelt habe.

Die Stelle soll die in der zweiten Satyre des ersten Buchs seyn, wo Horaz zeigen will, „daß die Narren aus einer Ueber„treibung in die andere entgegengesetzte zu fallen pflegen. Fufi„dius, sagt er, fürchtet für einen Verschwender gehalten zu wer„den. Wißt ihr, was er thut? Er leiht monatlich für fünf „Procent, und macht sich im Voraus bezahlt. Je nöthiger der „andere das Geld braucht, desto mehr fordert er. Er weiß die „Namen aller jungen Leute, die von gutem Hause sind und jetzt

das ist ein solches Stück, welches noch nie lateinisch erschienen, welches ich selbst aus dem Griechischen übersetzt, das habe ich den Aedilen, die mir es abgekauft, bewiesen. Um mir hierin ohne Bedenken beizufallen, darf man sich nur an den Streit erinnern, welchen er wegen seines Eunuchus vor den Aedilen hatte. Diesen hatte er ihnen als ein neues, von ihm aus dem Griechischen übersetztes Stück verkauft; aber sein Widersacher, Lavinius, wollte die Aedilen überreden, daß er es nicht aus dem Griechischen, sondern aus zwei alten Stücken des Nävius und Plautus genommen habe. Freilich hatte der Eunuchus mit diesen Stücken vieles gemein; aber doch war die Beschuldigung des Lavinius falsch; denn Terenz hatte nur aus eben der griechischen Quelle geschöpft, aus welcher, ihm unwissend, schon Nävius und Plautus vor ihm geschöpft hatten. Also, um dergleichen Verleumdungen bei seinem Heautontimorumenos vorzubauen, was war natürlicher, als daß er den Aedilen das griechische Original vorgezeigt und sie wegen des Inhalts unterrichtet hatte? Ja, die Aedilen konnten das leicht selbst von ihm gefordert haben. Und darauf geht das

Novam esse ostendi, et quae esset.

„in die Welt treten, dabei aber über harte Väter zu klagen haben.
„Vielleicht aber glaubt ihr, daß dieser Mensch wieder einen Auf-
„wand mache, der seinen Einkünften entspricht? Weit gefehlt!
„Er ist sein grausamster Feind, und der Vater in der Komödie,
„der sich wegen der Entweichung seines Sohnes bestraft, kann
„sich nicht schlechter quälen: non se pejus cruciaverit." — Dieses
schlechter, dieses pejus, will Diderot, soll hier einen doppelten
Sinn haben; einmal soll es auf den Fusidius und einmal auf
den Terenz gehen; dergleichen beiläufige Hiebe meint er, wären
dem Charakter des Horaz auch vollkommen gemäß.

Das letzte kann seyn, ohne sich auf die vorhabende Stelle
anwenden zu lassen. Denn hier, dünkt mich, würde die beiläu-
fige Anspielung dem Hauptverstande nachtheilig werden. Fusidius
ist kein so großer Narr, wenn es mehr solche Narren giebt. Wenn
sich der Vater des Terenz eben so abgeschmackt peinigte, wenn
er eben so wenig Ursache hätte, sich zu peinigen, als Fusidius,
so theilt er das Lächerliche mit ihm, und Fusidius ist weniger
seltsam und abgeschmackt. Nur alsdann, wenn Fusidius ohne
alle Ursache eben so hart und grausam gegen sich selbst ist, als
der Vater des Terenz mit Ursache ist, wenn jener aus schmutzigem
Geize thut, was dieser aus Reue und Betrübniß that: nur als-
dann wird uns jener unendlich lächerlicher und verächtlicher, als
mitleidswürdig wir diesen finden.

Und allerdings ist jede große Betrübniß von der Art, wie
die Betrübniß dieses Vaters; die sich nicht selbst vergißt, die pei-
nigt sich selbst. Es ist wider alle Erfahrung, daß kaum alle
hundert Jahre sich ein Beispiel einer solchen Betrübniß finde;
vielmehr handelt jede ungefähr eben so, nur mehr oder weniger
mit dieser oder jener Veränderung. Cicero hatte auf die Natur
der Betrübniß genauer gemerkt; er sah daher in dem Betragen
des Heautontimorumenos nichts mehr, als was alle Betrübte,
nicht bloß von dem Affecte hingerissen, thun, sondern auch bei
kälterm Geblüte fortsetzen zu müssen glauben.[1] Hæc omnis
recta, vera, debita putantes, faciunt in dolore: maximeque
declaratur, hoc quasi officii judicio fieri, quod si qui forte,

[1] Tusc. Quæst. lib. III. c. 27.

cum se in luctu esse vellent, aliquid fecerunt humanius, aut si hilarius locuti essent, revocant se rursus ad mœstitiam, peccatique se insimulant, quod dolere intermiserint: pueros vero matres et magistri castigare etiam solent, nec verbis solum, sed etiam verberibus, si quid in domestico luctu hilarius ab iis factum est, aut dictum: plorare cogunt. — Quid ille Terentianus ipse se puniens? u. s. w.

Menedemus aber, so heißt der Selbstpeiniger bei dem Terenz, hält sich nicht allein so hart aus Betrübniß; sondern, warum er sich auch jeden geringen Aufwand verweigert, ist die Ursache und Absicht vornehmlich dieses, um desto mehr für den abwesenden Sohn zu sparen, und dem einmal ein desto gemächlicheres Leben zu versichern, den er jetzt gezwungen, ein so ungemächliches zu ergreifen. Was ist hierin, was nicht hundert Väter thun würden? Meint aber Diderot, daß das Eigene und Seltsame darin bestehe, daß Menedemus selbst hackt, selbst gräbt, selbst ackert: so hat er wohl in der Eile mehr an unsere neuere als an die alten Sitten gedacht. Ein reicher Vater jetziger Zeit würde das freilich nicht so leicht thun: denn die wenigsten würden es zu thun verstehen. Aber die wohlhabendsten, vornehmsten Römer und Griechen waren mit allen ländlichen Arbeiten bekannter und schämten sich nicht, selbst Hand anzulegen.

Doch alles sey vollkommen, wie es Diderot sagt! Der Charakter des Selbstpeinigers sey wegen des allzu Eigenthümlichen, wegen dieser ihm fast nur allein zukommenden Falte, zu einem komischen Charakter so ungeschickt, als er nur will. Wäre Diderot nicht in eben den Fehler gefallen? Denn was kann eigenthümlicher seyn, als der Charakter seines Dorval? Welcher Charakter kann mehr eine Falte haben, die ihm nur allein zukommt, als der Charakter dieses natürlichen Sohnes? „Gleich nach „meiner Geburt, läßt er ihn von sich selbst sagen, ward ich an „einen Ort verschleudert, der die Gränze zwischen Einöde und „Gesellschaft heißen kann; und als ich die Augen aufthat, mich „nach den Banden umzusehen, die mich mit den Menschen ver„knüpften, konnte ich kaum einige Trümmer davon erblicken. „Dreißig Jahre lang irrte ich unter ihnen einsam, unbekannt „und verabsäumt umher, ohne die Zärtlichkeit irgend eines

„Menschen empfunden, noch irgend einen Menschen angetroffen zu „haben, der die meinige gesucht hätte.“ Daß ein natürliches Kind sich vergebens nach seinen Eltern, vergebens nach Personen umsehen kann, mit welchen es die nähern Bande des Bluts verknüpfen: das ist sehr begreiflich; das kann unter zehnen neunen begegnen. Aber daß es ganze dreißig Jahre in der Welt herum irren könne, ohne die Zärtlichkeit irgend eines Menschen empfunden zu haben, ohne irgend einen Menschen angetroffen zu haben, der die seinige gesucht hätte: das, sollte ich fast sagen, ist schlechterdings unmöglich. Oder wenn es möglich wäre, welche Menge ganz besonderer Umstände müßten von beiden Seiten, von Seiten der Welt und von Seiten dieses so lange isolirten Wesens zusammen gekommen seyn, diese traurige Möglichkeit wirklich zu machen? Jahrhunderte auf Jahrhunderte werden verfließen, ehe sie wieder einmal wirklich wird. Wolle der Himmel nicht, daß ich mir je das menschliche Geschlecht anders vorstelle! Lieber wünschte ich sonst, ein Bär geboren zu seyn, als ein Mensch. Nein, kein Mensch kann unter Menschen so lange verlassen seyn! Man schleudere ihn hin, wohin man will; wenn er noch unter Menschen fällt, so fällt er unter Wesen, die, ehe er sich umgesehen, wo er ist, auf allen Seiten bereit stehen sich an ihn anzuketten. Sind es nicht vornehme, so sind es geringe! Sind es nicht glückliche, so sind es unglückliche Menschen! Menschen sind es doch immer. So wie ein Tropfen nur die Fläche des Wassers berühren darf, um von ihm aufgenommen zu werden und ganz in ihm zu verfließen, das Wasser heiße wie es will, Lache oder Quelle, Strom oder See, Belt oder Ocean.

Gleichwohl soll diese dreißigjährige Einsamkeit unter den Menschen den Charakter des Dorval gebildet haben. Welcher Charakter kann ihm nun ähnlich sehen? Wer kann sich in ihm erkennen? nur zum kleinsten Theil in ihm erkennen?

Eine Ausflucht, finde ich doch, hat sich Diderot auszusparen gesucht. Er sagt in dem Verfolge der angezogenen Stelle: „In „der ernsthaften Gattung werden die Charaktere oft eben so all„gemein seyn, als in der komischen Gattung; sie werden aber „allezeit weniger individuell seyn, als in der tragischen.“ Er würde sonach antworten: Der Charakter des Dorval ist kein

komischer Charakter; er ist ein Charakter, wie ihn das ernsthafte Schauspiel erfordert; wie dieses den Raum zwischen Komödie und Tragödie füllen soll, so müssen auch die Charaktere desselben das Mittel zwischen den komischen und tragischen Charakteren halten; sie brauchen nicht so allgemein zu seyn als jene, wenn sie nur nicht so völlig individuell sind als diese; und solcher Art dürfte doch wohl der Charakter des Dorval seyn.

Also wären wir glücklich wieder an dem Puncte, von welchem wir ausgingen. Wir wollten untersuchen, ob es wahr sey, daß die Tragödie Individuen, die Komödie aber Arten habe: das ist, ob es wahr sey, daß die Personen der Komödie eine große Anzahl von Menschen fassen und zugleich vorstellen müßten; da hingegen der Held der Tragödie nur der und der Mensch, nur Regulus oder Brutus, oder Cato sey und seyn solle. Ist es wahr, so hat auch das, was Diderot von den Personen der mittlern Gattung sagt, die er die ernsthafte Komödie nennt, keine Schwierigkeit, und der Charakter seines Dorval wäre so tadelhaft nicht. Ist es aber nicht wahr, so fällt auch dieses von selbst weg, und dem Charakter des natürlichen Sohnes kann aus einer so ungegründeten Eintheilung keine Rechtfertigung zufließen.

Neunundachtzigstes Stück.

Den 8. März 1768.

Zuerst muß ich anmerken, daß Diderot seine Assertion ohne allen Beweis gelassen hat. Er muß sie für eine Wahrheit angesehen haben, die kein Mensch in Zweifel ziehen werde, noch könne; die man nur denken dürfe, um ihren Grund zugleich mit zu denken. Und sollte er den wohl gar in den wahren Namen der tragischen Personen gefunden haben? Weil diese Achilles, und Alexander, und Cato, und Augustus heißen, und Achilles, Alexander, Cato, Augustus wirklich einzelne Personen gewesen sind; sollte er wohl daraus geschlossen haben, daß sonach alles, was der Dichter in der Tragödie sie sprechen und handeln läßt, auch nur diesen einzelnen so genannten Personen und keinem in der Welt zugleich mit müsse zukommen können? Fast scheint es so.

Aber diesen Irrthum hatte Aristoteles schon vor zweitausend

Jahren widerlegt, und auf die ihr entgegen stehende Wahrheit den wesentlichen Unterschied zwischen der Geschichte und Poesie, so wie den größern Nutzen der letztern vor der erstern gegründet. Auch hat er es auf eine so einleuchtende Art gethan, daß ich nur seine Worte anführen darf, um keine geringe Verwunderung zu erwecken, wie in einer so offenbaren Sache ein Diderot nicht gleicher Meinung mit ihm seyn könne.

„Aus diesen also," sagt Aristoteles,[1] nachdem er die wesentlichen Eigenschaften der poetischen Fabel festgesetzt, „aus diesen „also erhellet klar, daß des Dichters Werk nicht ist, zu erzählen, „was geschehen, sondern zu erzählen, von welcher Beschaffenheit „das Geschehene und was nach der Wahrscheinlichkeit oder Noth„wendigkeit dabei möglich gewesen. Denn Geschichtschreiber und „Dichter unterscheiden sich nicht durch die gebundene oder unge„bundene Rede: indem man die Bücher des Herodotus in ge„bundene Rede bringen kann, und sie darum doch nichts weniger „in gebundener Rede eine Geschichte seyn werden, als sie es in „ungebundener waren. Sondern darin unterscheiden sie sich, daß „jener erzählt, was geschehen; dieser aber, von welcher Beschaffen„heit das Geschehene gewesen. Daher ist denn auch die Poesie „philosophischer und nützlicher als die Geschichte. Denn die Poesie „geht mehr auf das Allgemeine und die Geschichte auf das Be„sondere. Das Allgemeine aber ist, wie so oder so ein Mann „nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit sprechen und „handeln würde; als worauf die Dichtkunst bei Eintheilung der „Namen sieht. Das Besondere hingegen ist, was Alcibiades ge„than oder gelitten hat. Bei der Komödie nun hat sich dieses „schon ganz offenbar gezeigt; denn wenn die Fabel nach der „Wahrscheinlichkeit abgefaßt ist, legt man die etwaigen Namen „sonach bei, und macht es nicht wie die jambischen Dichter, die „bei dem Einzelnen bleiben. Bei der Tragödie aber hält man „sich an die schon vorhandenen Namen, aus Ursache, weil das „Mögliche glaubwürdig ist, und wir nicht möglich glauben, was „nie geschehen, dahingegen was geschehen, offenbar möglich seyn „muß, weil es nicht geschehen wäre, wenn es nicht möglich wäre.

[1] Dichtk. 9. Kapitel.

„Und doch sind auch in den Tragödien in einigen nur ein oder „zwei bekannte Namen, und die übrigen sind erdichtet; in einigen „auch gar keiner, so wie in der Blume des Agathon. Denn „in diesem Stücke sind Handlungen und Namen gleich erdichtet, „und doch gefällt es darum nichts weniger.“

In dieser Stelle, die ich nach meiner eigenen Uebersetzung anführe, mit welcher ich so genau bei den Worten geblieben bin als möglich, sind verschiedene Dinge, welche von den Auslegern, die ich noch zu Rathe ziehen können, entweder gar nicht oder falsch verstanden worden. Was davon hier zur Sache gehört, muß ich mitnehmen.

Das ist unwidersprechlich, daß Aristoteles schlechterdings keinen Unterschied zwischen den Personen der Tragödie und Komödie in Ansehung ihrer Allgemeinheit macht. Die einen sowohl als die andern, und selbst die Personen der Epopee nicht ausgeschlossen, alle Personen der poetischen Nachahmung ohne Unterschied sollen sprechen und handeln, nicht wie es ihnen einzig und allein zukommen könnte, sondern so wie ein jeder von ihrer Beschaffenheit in den nämlichen Umständen sprechen oder handeln würde und müßte. In diesem *καϑολου*, in dieser Allgemeinheit liegt allein der Grund, warum die Poesie philosophischer und folglich lehrreicher ist als die Geschichte; und wenn es wahr ist, daß derjenige komische Dichter, welcher seinen Personen so eigene Physiognomien geben wollte, daß ihnen nur ein einziges Individuum in der Welt ähnlich wäre, die Komödie, wie Diderot sagt, wiederum in ihre Kindheit zurücksetzen und in Satyre verkehren würde: so ist es auch eben so wahr, daß derjenige tragische Dichter, welcher nur den und den Menschen, nur den Cäsar, nur den Cato, nach allen den Eigenthümlichkeiten, die wir von ihnen wissen, vorstellen wollte, ohne zugleich zu zeigen, wie alle diese Eigenthümlichkeiten mit dem Charakter des Cäsar und Cato zusammen gehangen, der ihnen mit mehrern kann gemein seyn, daß, sage ich, dieser die Tragödie entkräften und zur Geschichte erniedrigen würde.

Aber Aristoteles sagt auch, daß die Poesie auf dieses Allgemeine der Personen mit dem Namen, die sie ihnen ertheile, ziele (*οὑ ϛοχαζεται ἡ ποιησις ὀνοματα ἐπιτιϑεμενη*), welches sich besonders bei der Komödie deutlich gezeigt habe. Und

dieses ist es, was die Ausleger dem Aristoteles nachzusagen sich begnügt, im geringsten aber nicht erläutert haben. Wohl aber haben verschiedene sich so darüber ausgedrückt, daß man klar sieht, sie müssen entweder nichts, oder etwas ganz falsches dabei gedacht haben. Die Frage ist: wie sieht die Poesie, wenn sie ihren Personen Namen ertheilt, auf das Allgemeine dieser Personen? und wie ist diese ihre Rücksicht auf das Allgemeine der Person, besonders bei der Komödie, schon längst sichtbar gewesen?

Die Worte: *ἐςι δε καθολου μεν, τῳ ποιῳ τα ποἰ ἀττα συμβαινει λεγειν, ἠ πραττειν κατα το εἰκος, ἠ το ἀναγκαιον, οὐ ςοχαζεται ἡ ποιησις ὀνοματα ἐπιτιθεμενη*, übersetzt Dacier: une chose générale, c'est ce que tout homme d'un tel ou d'un tel caractère, a dû dire, ou faire vraisemblablement ou nécessairement, ce qui est le but de la Poésie lors même, qu'elle impose les noms à ses personnages. Vollkommen so übersetzt sie auch Herr Curtius: „Das Allgemeine „ist, was einer, vermöge eines gewissen Charakters, nach der „Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit redet oder thut. Dieses „Allgemeine ist der Endzweck der Dichtkunst, auch wenn sie den „Personen besondere Namen beilegt.“ Auch in ihrer Anmerkung über diese Worte stehen beide für einen Mann; der eine sagt vollkommen eben das, was der andere sagt. Sie erklären beide, was das Allgemeine ist; sie sagen beide, daß dieses Allgemeine die Absicht der Poesie sey: aber wie die Poesie bei Ertheilung der Namen auf dieses Allgemeine sieht, davon sagt keiner ein Wort. Vielmehr zeigt der Franzose durch sein lors même, so wie der Deutsche durch sein auch wenn offenbar, daß sie nichts davon zu sagen gewußt, ja daß sie gar nicht einmal verstanden, was Aristoteles sagen wollen. Denn dieses lors même, dieses auch wenn heißt bei ihnen nichts mehr, als ob schon; und sie lassen den Aristoteles sonach bloß sagen, daß ungeachtet die Poesie ihren Personen Namen von einzelnen Personen beilege, sie dem ungeachtet nicht auf das Einzelne dieser Personen, sondern auf das Allgemeine derselben gehe. Die Worte des Dacier, die ich in der Note anführen will,[1] zeigen dieses deutlich. Nun

[1] Aristote previent ici une objection, qu'on pouvoit lui faire, sur la définition, qu'il vient de donner d'une chose générale; car

ist es wahr, daß dieses eigentlich keinen falschen Sinn macht; aber es erschöpft doch auch den Sinn des Aristoteles hier nicht. Nicht genug, daß die Poesie, ungeachtet der von einzelnen Personen genommenen Namen, auf das Allgemeine gehen kann: Aristoteles sagt, daß sie mit diesen Namen selbst auf das Allgemeine ziele, *ού ςοχαζεται*. Ich sollte doch wohl meinen, daß beides nicht einerlei wäre. Ist es aber nicht einerlei: so geräth man nothwendig auf die Frage: wie zielt sie darauf? Und auf diese Frage antworten die Ausleger nichts.

Neunzigstes Stück.

Den 11. März 1768.

Wie sie darauf ziele, sagt Aristoteles, dieses habe sich schon längst an der Komödie deutlich gezeigt: *Επι μεν ούν της*

les ignorans n'auroient pas manqué de lui dire, qu'Homère, par exemple, n'a point en vue d'écrire une action générale et universelle, mais une action particulière, puisqu'il raconte ce qu'ont fait de certains hommes, comme Achille, Agamemnon, Ulysse etc., et que par consequent, il n'y a aucune différence entre Homère et un Historien, qui auroit écrit les actions d'Achille. Le Philosophe va au devant de cette objection, en faisant voir que les Poètes, c'est à dire, les Auteurs d'une Tragédie ou d'un Poëme Epique, lors même, qu'ils imposent les noms à leurs personnages ne pensent en aucune manière à les faire parler véritablement, ce qu'ils seroient obligés de faire, s'ils écrivoient les actions particulières et véritables d'un certain homme, nommé Achille ou Edipe, mais qu'ils se proposent de les faire parler et agir nécessairement ou vraisemblablement: c'est à dire, de leur faire dire, et faire tout ce que des hommes de ce même caractère devoient faire et dire en cet état, ou par nécessité, ou au moins selon les règles de la vraisemblance; ce qui prouve incontestablement que ce sont des actions générales et universelles. Nichts anders sagt auch Hr. Curtius in seiner Anmerkung; nur daß er das Allgemeine und Einzelne noch an Beispielen zeigen wollen, die aber nicht so recht beweisen, daß er auf den Grund der Sache gekommen. Denn ihnen zufolge würden es nur personifirte Charaktere seyn, welche der Dichter reden und handeln ließe, da es doch charakterisirte Personen seyn sollen.

κωμῳδιας ἠδη τουτο δηλον γεγονεν· συστησαντες γαρ τον μυθον δια των εἰκοτων, οὑτω τα τυχοντα ὀνοματα ἐπιτιθεασι, και οὐχ ὡσπερ οἱ ιαμβοποιοι περι των καθ' ἑκαστον ποιουσιν. Ich muß auch hiervon die Uebersetzungen des Dacier und Curtius anführen. Dacier sagt: C'est ce qui est déjà rendu sensible dans la Comédie, car les Poètes comiques, après avoir dressé leur sujet sur la vraisemblance imposent après cela à leurs personnages tels noms qu'il leur plaît, et n'imitent pas les Poètes satyriques, qui ne s'attachent qu'aux choses particulières. Und Curtius: „In dem Lustspiele „ist dieses schon lange sichtbar gewesen. Denn wenn die Komö„dienschreiber den Plan der Fabel nach der Wahrscheinlichkeit „entworfen haben, legen sie den Personen willkürliche Namen „bei, und setzen sich nicht, wie die jambischen Dichter, einen be„sondern Vorwurf zum Ziele." Was findet man in diesen Uebersetzungen von dem, was Aristoteles hier vornehmlich sagen will? Beide lassen ihn weiter nichts sagen, als daß die komischen Dichter es nicht machten wie die jambischen (das ist, satyrischen Dichter), und sich an das Einzelne hielten, sondern auf das Allgemeine mit ihren Personen gingen, denen sie willkürliche Namen, tels noms qu'il leur plaît, beilegten. Gesetzt nun auch, daß *τα τυχοντα ὀνοματα* dergleichen Namen bedeuten könnten: wo haben denn beide Uebersetzer das *οὑτω* gelassen? Schien ihnen denn dieses *οὑτω* gar nichts zu sagen? Und doch sagt es hier alles: denn diesem *οὑτω* zufolge legten die komischen Dichter ihren Personen nicht allein willkürliche Namen bei, sondern sie legten ihnen diese willkürlichen Namen so, *οὑτω* bei. Und wie so? So, daß sie mit diesen Namen selbst auf das Allgemeine zielten: *οὑ στοχαζεται ἡ ποιησις ὀνοματα ἐπιτιθεμενη.* Und wie geschah das? Davon finde man mir ein Wort in den Anmerkungen des Dacier und Curtius!

Ohne weitere Umschweife: es geschah so, wie ich nun sagen will. Die Komödie gab ihren Personen Namen, welche, vermöge ihrer grammatischen Ableitung und Zusammensetzung oder auch sonstigen Bedeutung, die Beschaffenheit dieser Personen ausdrückten; mit einem Worte, sie gab ihnen redende Namen, Namen, die man nur hören durfte, um sogleich zu wissen, von welcher

Art die seyn würden, die sie führen. Ich will eine Stelle des Donatus hierüber anziehen. Nomina personarum, sagt er bei Gelegenheit der ersten Zeile in dem ersten Aufzuge der Brüder, in comœdiis duntaxat, habere debent rationem et etymologiam. Etenim absurdum est, comicum aperte argumentum confingere: vel nomen personæ incongruum dare vel officium quod sit a nomine diversum.[1] Hinc servus fidelis Parmeno: infidelis vel Syrus vel Geta: miles Thraso vel Polemon: juvenis Pamphilus: matrona Myrrhina, et puer ab odore Storax: vel a ludo et a gesticulatione Circus: et item similia. In quibus summum Poëtæ vitium est, si quid e contrario repugnans contrarium diversumque protulerit, nisi per *ἀντίφρασιν* nomen imposuerit jculariter, ut Misargyrides in Plauto dicitur trapezita. Wer sich durch noch mehr Beispiele hiervon überzeugen will, der darf nur die Namen bei dem Plautus und Terenz untersuchen. Da ihre Stücke alle aus dem Griechischen genommen sind: so sind auch die Namen ihrer Personen griechischen Ursprungs und haben der Etymologie nach immer eine Beziehung auf den Stand, auf die Denkungsart, oder auf sonst etwas, was diese Personen mit mehrern gemein haben können, wenn wir schon solche Etymologie nicht immer klar und sicher angeben können.

[1] Diese Periode könnte leicht sehr falsch verstanden werden. Nämlich wenn man sie so verstehen wollte, als ob Donatus auch das für etwas ungereimtes hielt, Comicum aperte argumentum confingere. Und das ist doch die Meinung des Donatus gar nicht. Sondern er will sagen: es würde ungereimt seyn, wenn der komische Dichter, da er seinen Stoff offenbar erfindet, gleichwohl den Personen unschickliche Namen oder Beschäftigungen beilegen wollte, die mit ihren Namen stritten. Denn freilich, da der Stoff ganz von der Erfindung des Dichters ist, so stand es ja einzig und allein bei ihm, was er seinen Personen für Namen beilegen, oder was er mit diesen Namen für einen Stand oder für eine Verrichtung verbinden wollte. Sonach dürfte sich vielleicht Donatus auch selbst so zweideutig nicht ausgedrückt haben; und mit Veränderung einer einzigen Sylbe ist dieser Anstoß vermieden. Man lese nämlich entweder: Absurdum est, Comicum aperte argumentum confingentem vel nomen personæ etc. Oder auch aperte argumentum confingere et nomen personæ u. s. w.

Ich will mich bei einer so bekannten Sache nicht verweilen; aber wundern muß ich mich, wie die Ausleger des Aristoteles sich ihrer gleichwohl da nicht erinnern können, wo Aristoteles so unwidersprechlich auf sie verweiset. Denn was kann nunmehr wahrer, was kann klarer seyn, als was der Philosoph von der Rücksicht sagt, welche die Poesie bei Ertheilung der Namen auf das Allgemeine nimmt? Was kann unläugbarer seyn, als daß *ἐπι μεν της κωμῳδιας ἠδη τουτο δηλον γεγονεν*, daß sich diese Rücksicht bei der Komödie besonders längst offenbar gezeigt habe? Von ihrem ersten Ursprung an, das ist, sobald sich die jambischen Dichter von dem Besondern zu dem Allgemeinen erhoben, sobald aus der beleidigenden Satyre die unterrichtende Komödie entstand, suchte man jenes Allgemeine durch die Namen selbst anzudeuten. Der großsprecherische feige Soldat hieß nicht wie dieser oder jener Anführer aus diesem oder jenem Stamme, er hieß Pyrgopolinices, Hauptmann Mauerbrecher. Der elende Schmarutzer, der diesem um das Maul ging, hieß nicht, wie ein gewisser armer Schlucker in der Stadt, er hieß Artotrogus, Brockenschröter. Der Jüngling, welcher durch seinen Aufwand, besonders auf Pferde, den Vater in Schulden setzte, hieß nicht, wie der Sohn dieses oder jenes edeln Bürgers, er hieß Phidippides, Junker Spaarroß.

Man könnte einwenden, daß dergleichen bedeutende Namen wohl nur eine Erfindung der neuern griechischen Komödie seyn dürften, deren Dichtern es ernstlich verboten war, sich wahrer Namen zu bedienen; daß aber Aristoteles diese neuere Komödie nicht gekannt habe und folglich bei seinen Regeln keine Rücksicht auf sie nehmen können. Das Letztere behauptet Hurd;[1] aber

[1] Hurd in seiner Abhandlung über die verschiedenen Gebiete des Drama. From the account of Comedy, here given, it may appear, that the idea of this drama is much enlarged beyond what it was in Aristotle's time; who defines it to be an imitation of light and trivial actions, provoking ridicule. His notion was taken from the state and practice of the Athenian stage; that is from the old or middle comedy, which answer to this description. The great revolution, which the introduction of the new comedy made in the drama, did not happen till afterwards. Aber dieses

es ist eben so falsch, als falsch es ist, daß die ältere griechische Komödie sich nur wahrer Namen bedient habe. Selbst in denjenigen Stücken, deren vornehmste, einzige Absicht es war, eine gewisse bekannte Person lächerlich und verhaßt zu machen, waren, außer dem wahren Namen dieser Person, die übrigen fast alle erdichtet, und mit Beziehung auf ihren Stand und Charakter erdichtet.

nimmt Hurd bloß an, damit seine Erklärung der Komödie mit der Aristotelischen nicht so geradezu zu streiten scheine. Aristoteles hat die neue Komödie allerdings erlebt, und er gedenkt ihrer namentlich in der Moral an den Nicomachus, wo er von dem anständigen und unanständigen Scherze handelt (Lib. IV. cap. 14.). *Ἰδοι δ' ἀν τις και ἐκ των κωμῳδιων των παλαιων και των καινων. Τοις μεν γαρ ἠν γελοιον ἡ αἰσχρολογια, τοις δε μαλλον ἡ ὑπονοια.* Man könnte zwar sagen, daß unter der neuen Komödie hier die mittlere verstanden werde; denn als noch keine neue gewesen, habe nothwendig die mittlere die neue heißen müssen. Man könnte hinzusetzen, daß Aristoteles in eben der Olympiade gestorben, in welcher Menander sein erstes Stück aufführen lassen und zwar noch das Jahr vorher (Eusebius in Chronico ad Olymp. CXIV. 4.). Allein man hat Unrecht, wenn man den Anfang der neuen Komödie von dem Menander rechnet; Menander war der erste Dichter dieser Epoche dem poetischen Werthe nach, aber nicht der Zeit nach. Philemon, der dazu gehört, schrieb viel früher, und der Uebergang von der mittlern zur neuen Komödie war so unmerklich, daß es dem Aristoteles unmöglich an Mustern derselben kann gefehlt haben. Aristophanes selbst hatte schon ein solches Muster gegeben; sein Kokalos war so beschaffen, wie ihn Philemon sich mit wenigen Veränderungen zueignen konnte: *Κωκαλον*, heißt es in dem Leben des Aristophanes, *ἐν ᾡ εἰσαγει φθοραν και ἀναγνωρισμον και, τἀλλα παντα ἁ ἐζηλωσε Μενανδρος.* Wie nun also Aristophanes Muster von allen verschiedenen Abänderungen der Komödie gegeben, so konnte auch Aristoteles seine Erklärung der Komödie überhaupt auf sie alle einrichten. Das that er denn, und die Komödie hat nachher keine Erweiterung bekommen, für welche diese Erklärung zu enge geworden wäre. Hurd hätte sie nur recht verstehen dürfen, und er würde gar nicht nöthig gehabt haben, um seine an und für sich richtigen Begriffe von der Komödie außer allen Streit mit den Aristotelischen zu setzen, seine Zuflucht zu der vermeintlichen Unerfahrenheit des Aristoteles zu nehmen.

Einundneunzigstes Stück.

Den 15. März 1768.

Ja die wahren Namen selbst, kann man sagen, gingen nicht selten mehr auf das Allgemeine, als auf das Einzelne. Unter dem Namen Sokrates wollte Aristophanes nicht den einzelnen Sokrates, sondern alle Sophisten, die sich mit Erziehung junger Leute bemengten, lächerlich und verdächtig machen. Der gefährliche Sophist überhaupt war sein Gegenstand, und er nannte diesen nur Sokrates, weil Sokrates als ein solcher verschrieen war. Daher eine Menge Züge, die auf den Sokrates gar nicht paßten; so daß Sokrates in dem Theater getrost aufstehen, und sich der Vergleichung preis geben konnte! Aber wie sehr verkennt man das Wesen der Komödie, wenn man diese nicht treffende Züge für nichts als muthwillige Verläumdungen erklärt, und sie durchaus dafür nicht erkennen will, was sie doch sind, für Erweiterungen des einzelnen Charakters, für Erhebungen des Persönlichen zum Allgemeinen!

Hier ließe sich von dem Gebrauche der wahren Namen in der griechischen Komödie überhaupt verschiedenes sagen, was von den Gelehrten so genau noch nicht aus einander gesetzt worden, als es wohl verdiente. Es ließe sich anmerken, daß dieser Gebrauch keinesweges in der ältern griechischen Komödie allgemein gewesen,[1] daß sich nur der und jener Dichter gelegentlich desselben erkühnt,[2] daß er folglich nicht als ein unterscheidendes Merkmal

[1] Wenn nach dem Aristoteles das Schema der Komödie von dem Margites des Homer, *ὀυ ψογον, ἀλλα το γελοιον δραματοποιησαντος*, genommen worden: so wird man, allem Ansehen nach, auch gleich Anfangs die erdichteten Namen mit eingeführt haben. Denn Margites war wohl nicht der wahre Name einer gewissen Person: indem *Μαργειτης* wohl eher von *μαργης* gemacht worden, als daß *μαργης* von *Μαργειτης* sollte entstanden seyn. Von verschiednen Dichtern der alten Komödie finden wir es auch ausdrücklich angemerkt, daß sie sich aller Anzüglichkeiten enthalten, welches bei wahren Namen nicht möglich gewesen wäre. Z. E. von dem Pherekrates.

[2] Die persönliche und namentliche Satyre war so wenig eine wesentliche Eigenschaft der alten Komödie, daß man vielmehr denjenigen

dieser Epoche der Komödie zu betrachten.[1] Es ließe sich zeigen, daß als er endlich durch ausdrückliche Gesetze untersagt war, doch

ihrer Dichter gar wohl kennt, der sich ihrer zuerst erkühnt. Es war Cratinus, welcher zuerst *τῳ χαριεντι της κωμῳδιας το ὠφελιμον προσεθηκε, τους κακως πραττοντας διαβαλλων, και ὡσπερ δημοσιᾳ μαςιγι τῃ κωμῳδιᾳ κολαζων.* Und auch dieser wagte sich nur Anfangs an gemeine verworfene Leute, von deren Ahndung er nichts zu befürchten hatte. Aristophanes wollte sich die Ehre nicht nehmen lassen, daß er es sey, welcher sich zuerst an die Großen des Staats gewagt habe (Ir. v. 750.):

Ουκ ἰδιωτας ἀνθρωπισκους κωμῳδων, ουδε γυναικας,
Αλλ' Ἡρακλεους ὀργην τιν' ἐχων, τοισι μεγιςοις ἐπιχειρει.

Ja er hätte lieber gar diese Kühnheit als sein eigenes Privilegium betrachten mögen. Er war höchst eifersüchtig, als er sah, daß ihm so viele andere Dichter, die er verachtete, darin nachfolgten.

[1] Welches gleichwohl fast immer geschieht. Ja man geht noch weiter und will behaupten, daß mit den wahren Namen auch wahre Begebenheiten verbunden gewesen, an welchen die Erfindung des Dichters keinen Theil gehabt. Dacier selbst sagt: Aristote n'a pu vouloir dire qu'Epicharmus et Phormis inventèrent les sujets de leurs pièces, puisque l'un et l'autre ont été des Poëtes de la vieille Comédie, où il n'y avoit rien de feint, et que ces avantures feintes ne commencèrent à être mises sur le théâtre, que du tems d'Alexandre le Grand, c'est à dire dans la nouvelle Comédie. (Remarque sur le Chap. V. de la Poét. d'Arist.) Man sollte glauben, wer so etwas sagen könne, müßte nie auch nur einen Blick in den Aristophanes gethan haben. Das Argument, die Fabel der alten griechischen Komödie war eben sowohl erdichtet, als es die Argumente und Fabeln der neuen nur immer seyn konnten. Kein einziges von den übrig gebliebenen Stücken des Aristophanes stellt eine Begebenheit vor, die wirklich geschehen wäre; und wie kann man sagen, daß sie der Dichter deßwegen nicht erfunden, weil sie zum Theil auf wirkliche Begebenheiten anspielt? Wenn Aristoteles als ausgemacht annimmt, *ὁτι τον ποιητην μαλλον των μυθων εἰναι δει ποιητων, ἠ την μετρων*: würde er nicht schlechterdings die Verfasser der alten griechischen Komödie aus der Klasse der Dichter haben ausschließen müssen, wenn er geglaubt hätte, daß sie die Argumente ihrer Stücke nicht erfunden? Aber so wie es nach ihm in der Tragödie gar wohl mit der poetischen Erfindung bestehen kann, daß Namen und Umstände aus der wahren Geschichte entlehnt sind, so muß es seiner Meinung nach auch in der Komödie bestehen können. Es

noch immer gewisse Personen von dem Schutze dieser Gesetze entweder namentlich ausgeschlossen waren, oder doch stillschweigend für ausgeschlossen gehalten wurden. In den Stücken des Menanders selbst wurden noch Leute genug bei ihren wahren Namen genannt und lächerlich gemacht.[1] Doch ich muß mich nicht aus einer Ausschweifung in die andere verlieren.

Ich will nur noch die Anwendung auf die wahren Namen der Tragödie machen. So wie der Aristophanische Sokrates nicht den einzelnen Mann dieses Namens vorstellte, noch vorstellen sollte; so wie dieses personificirte Ideal einer eiteln und gefährlichen Schulweisheit nur darum den Namen Sokrates bekam, weil Sokrates als ein solcher Täuscher und Verführer zum Theil bekannt war, zum Theil noch bekannter werden sollte; so wie bloß der Begriff von Stand und Charakter, den man mit dem Namen Sokrates verband und noch näher verbinden sollte, den Dichter in der Wahl des Namens bestimmte: so ist auch bloß der Begriff des Charakters, den wir mit den Namen Regulus, Cato, Brutus zu verbinden gewohnt sind, die Ursache, warum

kann unmöglich seinen Begriffen gemäß gewesen seyn, daß die Komödie dadurch, daß sie wahre Namen brauche und auf wahre Begebenheiten anspiele, wiederum in die jambische Schmähsucht zurück falle: vielmehr muß er geglaubt haben, daß sich das καθολου ποιειν λογους ἢ μυθους gar wohl damit vertrage. Er gesteht dieses den ältesten komischen Dichtern, dem Epicharmus, dem Phormis und Krates zu, und wird es gewiß dem Aristophanes nicht abgesprochen haben, ob er schon wußte, wie sehr er nicht allein den Kleon und Hyperbolus, sondern auch den Perikles und Sokrates namentlich mitgenommen.

[1] Mit der Strenge, mit welcher Plato das Verbot, jemand in der Komödie lächerlich zu machen, in seiner Republik einführen wollte (μητε λογῳ, μητε εἰκονι, μητε θυμῳ, μητε ἀνευ θυμου, μηδαμως μηδενα των πολιτων κωμῳδειν), ist in der wirklichen Republik niemals darüber gehalten worden. Ich will nicht anführen, daß in den Stücken des Menander noch so mancher cynische Philosoph, noch so manche Buhlerin mit Namen genennt ward; man könnte antworten, daß dieser Abschaum von Menschen nicht zu den Bürgern gehört. Aber Ktesippus, der Sohn des Chabrias, war doch gewiß athenienfischer Bürger, so gut wie einer und man sehe, was Menander von ihm sagte (Menandri Fr. p. 137. Edit. Cl.).

der tragische Dichter seinen Personen diese Namen ertheilt. Er führt einen Regulus, einen Brutus auf, nicht um uns mit den wirklichen Begegnissen dieser Männer bekannt zu machen, nicht um das Gedächtniß derselben zu erneuern, sondern um uns mit solchen Begegnissen zu unterhalten, die Männern von ihrem Charakter überhaupt begegnen können und müssen. Nun ist zwar wahr, daß wir diesen ihren Charakter aus ihren wirklichen Begegnissen abstrahirt haben; es folgt aber doch daraus nicht, daß uns auch ihr Charakter wieder auf ihre Begegnisse zurückführen müsse; er kann uns nicht selten weit kürzer, weit natürlicher auf ganz andere bringen, mit welchen jene wirkliche weiter nichts gemein haben, als daß sie mit ihnen aus einer Quelle, aber auf unzuverfolgenden Umwegen und über Erdstriche hergeflossen sind, welche ihre Lauterheit verdorben haben. In diesem Falle wird der Poet jene erfundene den wirklichen schlechterdings vorziehen, aber den Personen noch immer die wahren Namen lassen. Und zwar aus einer doppelten Ursache: einmal, weil wir schon gewohnt sind, bei diesen Namen einen Charakter zu denken, wie er ihn in seiner Allgemeinheit zeigt; zweitens, weil wirklichen Namen auch wirkliche Begebenheiten anzuhängen scheinen, und alles, was einmal geschehen, glaubwürdiger ist, als was nicht geschehen. Die erste dieser Ursachen fließt aus der Verbindung der Aristotelischen Begriffe überhaupt; sie liegt zum Grunde, und Aristoteles hatte nicht nöthig, sich umständlicher bei ihr zu verweilen; wohl aber bei der zweiten, als einer von anderwärts noch dazu kommenden Ursache. Doch diese liegt jetzt außer meinem Wege, und die Ausleger insgesammt haben sie weniger mißverstanden als jene.

Nun also auf die Behauptung des Diderot zurück zu kommen. Wenn ich die Lehre des Aristoteles richtig erklärt zu haben glauben darf, so darf ich auch glauben, durch meine Erklärung bewiesen zu haben, daß die Sache selbst unmöglich anders seyn kann, als sie Aristoteles lehrt. Die Charaktere der Tragödie müssen eben so allgemein seyn, als die Charaktere der Komödie. Der Unterschied, den Diderot behauptet, ist falsch, oder Diderot muß unter der Allgemeinheit eines Charakters ganz etwas anders verstehen, als Aristoteles darunter verstand.

Zweiundneunzigstes Stück.

Den 18. März 1768.

Und warum könnte das Letztere nicht seyn? Finde ich doch noch einen andern, nicht minder trefflichen Kunstrichter, der sich fast eben so ausdrückt als Diderot, fast eben so geradezu dem Aristoteles zu widersprechen scheint, und gleichwohl im Grunde so wenig widerspricht, daß ich ihn vielmehr unter allen Kunstrichtern für denjenigen erkennen muß, der noch das meiste Licht über diese Materie verbreitet hat.

Es ist dieses der englische Commentator der Horazischen Dichtkunst, Hurd, ein Schriftsteller aus derjenigen Klasse, die durch Uebersetzungen bei uns immer am spätesten bekannt werden. Ich möchte ihn aber hier nicht gern anpreisen, um diese seine Bekanntmachung zu beschleunigen. Wenn der Deutsche, der ihr gewachsen wäre, sich noch nicht gefunden hat, so dürften vielleicht auch der Leser unter uns noch nicht viele seyn, denen daran gelegen wäre. Der fleißige Mann voll guten Willens übereile sich also lieber damit nicht und sehe, was ich von einem noch unübersetzten guten Buche hier sage, ja für keinen Wink an, den ich seiner allezeit fertigen Feder geben wollen.

Hurd hat seinem Commentar eine Abhandlung über die verschiednen Gebiete des Drama beigefügt. Denn er glaubte bemerkt zu haben, daß bisher nur die allgemeinen Gesetze dieser Dichtungsart in Erwägung gezogen worden, ohne die Gränzen der verschiedenen Gattungen derselben festzusetzen. Gleichwohl müsse auch dieses geschehen, um von dem eigenen Verdienste einer jeden Gattung insbesondere ein billiges Urtheil zu fällen. Nachdem er also die Absicht des Drama überhaupt und der drei Gattungen desselben, die er vor sich findet, der Tragödie, der Komödie und des Possenspiels, insbesondere festgesetzt: so folgert er aus jener allgemeinen und aus diesen besondern Absichten sowohl diejenigen Eigenschaften, welche sie unter sich gemein haben, als diejenigen, in welchen sie von einander unterschieden seyn müssen.

Unter die letztern rechnet er in Ansehung der Komödie und

Tragödie auch diese, daß der Tragödie eine wahre, der Komödie hingegen eine erdichtete Begebenheit zuträglicher sey. Hierauf fährt er fort: The same genius in the two dramas is observable, in their draught of characters. Comedy makes all its characters general; Tragedy, particular. The Avare of Moliere is not so properly the picture of a covetous man, as of covetousness itself. Racine's Nero on the other hand, is not a picture of cruelty but of a cruel man. D. i.: „In dem nämlichen Geiste schildern die zwei „Gattungen des Drama auch ihre Charaktere. Die Komödie „macht alle ihre Charaktere general; die Tragödie particular. „Der Geizige des Moliere ist nicht so eigentlich das Gemälde „eines geizigen Mannes, als des Geizes selbst. Racine's „Nero hingegen ist nicht das Gemälde der Grausamkeit, „sondern nur eines grausamen Mannes."

Hurd scheint so zu schließen: wenn die Tragödie eine wahre Begebenheit erfordert, so müssen auch ihre Charaktere wahr, das ist, so beschaffen seyn, wie sie wirklich in den Individuen existiren; wenn hingegen die Komödie sich mit erdichteten Begebenheiten begnügen kann, wenn ihr wahrscheinliche Begebenheiten, in welchen sich die Charaktere nach allen ihrem Umfange zeigen können, lieber sind als wahre, die ihnen einen so weiten Spielraum nicht erlauben: so dürfen und müssen auch ihre Charaktere selbst allgemeiner seyn, als sie in der Natur existiren; angesehen dem Allgemeinen selbst in unserer Einbildungskraft eine Art von Existenz zukommt, die sich gegen die wirkliche Existenz des Einzelnen eben wie das Wahrscheinliche zu dem Wahren verhält.

Ich will jetzt nicht untersuchen, ob diese Art zu schließen, nicht ein bloßer Zirkel ist; ich will die Schlußfolge bloß annehmen, so wie sie da liegt und wie sie der Lehre des Aristoteles schnurstracks zu widersprechen scheint. Doch, wie gesagt, sie scheint es bloß, welches aus der weitern Erklärung des Hurd erhellt.

„Es wird aber," fährt er fort, „hier dienlich seyn, einer „doppelten Verstoßung vorzubauen, welche der eben angeführte „Grundsatz zu begünstigen scheinen könnte.

„Die erste betrifft die Tragödie, von der ich gesagt habe, „daß sie partikuläre Charaktere zeige. Ich meine ihre Charaktere

„sind partikulärer, als die Charaktere der Komödie. Das ist:
„die Absicht der Tragödie verlangt es nicht und erlaubt es
„nicht, daß der Dichter von den charakteristischen Umständen, durch
„welche sich die Sitten schildern, so viele zusammenzieht, als die
„Komödie. Denn in jener wird von dem Charakter nicht mehr
„gezeigt, als so viel der Verlauf der Handlung unumgänglich
„erfordert. In dieser hingegen werden alle Züge, durch die er
„sich zu unterscheiden pflegt, mit Fleiß aufgesucht und angebracht.

„Es ist fast wie mit dem Porträtmalen. Wenn ein großer
„Meister ein einzelnes Gesicht abmalen soll, so giebt er ihm
„alle die Lineamente, die er in ihm findet, und macht es Gesichtern von der nämlichen Art nur so weit ähnlich, als es ohne
„Verletzung des allergeringsten eigenthümlichen Zuges geschehen
„kann. Soll eben derselbe Künstler hingegen einen Kopf überhaupt malen, so wird er alle die gewöhnlichen Mienen und Züge
„zusammen anzubringen suchen, von denen er in der gesammten
„Gattung bemerkt hat, daß sie die Idee am kräftigsten ausdrücken, die er sich jetzt in Gedanken gemacht hat und in seinem
„Gemälde darstellen will.

„Eben so unterscheiden sich die Schildereien der beiden Gattungen des Drama; woraus denn erhellt, daß, wenn ich den
„tragischen Charakter partikular nenne, ich bloß sagen will,
„daß er die Art, zu welcher er gehört, weniger vorstellig macht,
„als der komische; nicht aber, daß das, was man von dem
„Charakter zu zeigen für gut befindet, es mag nun so wenig
„seyn, als es will, nicht nach dem Allgemeinen entworfen
„seyn sollte, als wovon ich das Gegentheil anderwärts behauptet
„und umständlich erläutert habe.[1]

„Was zweitens die Komödie anbelangt, so habe ich gesagt,
„daß sie generale Charaktere geben müsse, und habe zum Bei-

[1] Bei den Versen der horazischen Dichtkunst: Respicere exemplar vitæ morumque jubebo Doctum imitatorem, et veras hinc ducere voces, wo Hurd zeigt, daß die Wahrheit, welche Horaz hier verlangt, einen solchen Ausdruck bedeute, als der allgemeinen Natur der Dinge gemäß ist; Falschheit hingegen das heiße, was zwar dem vorhabenden besondern Falle angemessen, aber nicht mit jener allgemeinen Natur übereinstimmend sey.

„spiel den Geizigen des Moliere angeführt, der mehr der Idee „des Geizes als eines wirklichen geizigen Mannes entspricht. „Doch auch hier muß man meine Worte nicht in aller ihrer „Strenge nehmen. Moliere dünkt mich in diesem Beispiele selbst „fehlerhaft; ob es schon sonst mit der erforderlichen Erklärung „nicht ganz unschicklich seyn wird, meine Meinung begreiflich „zu machen.

„Da die komische Bühne die Absicht hat, Charaktere zu „schildern, so meine ich, kann diese Absicht am vollkommensten „erreicht werden, wenn sie diese Charaktere so allgemein macht, „als möglich. Denn indem auf diese Weise die in dem Stücke „aufgeführte Person gleichsam der Repräsentant aller Charaktere „dieser Art wird, so kann unsere Lust an der Wahrheit der Vor„stellung so viel Nahrung darin finden, als nur möglich. Es „muß aber sodann diese Allgemeinheit sich nicht bis auf unsern „Begriff von den möglichen Wirkungen des Charakters, im „Abstracto betrachtet, erstrecken, sondern nur bis auf die wirk„liche Aeußerung seiner Kräfte, so wie sie von der Erfahrung „gerechtfertigt werden und im gemeinen Leben stattfinden können. „Hierin haben Moliere und vor ihm Plautus gefehlt; statt der „Abbildung eines geizigen Mannes haben sie uns eine grillen„hafte widrige Schilderung der Leidenschaft des Geizes „gegeben. Ich nenne es eine grillenhafte Schilderung, weil „sie kein Urbild in der Natur hat. Ich nenne es eine widrige „Schilderung; denn da es die Schilderung einer einfachen „unvermischten Leidenschaft ist, so fehlen ihr alle die „Lichter und Schatten, deren richtige Verbindung allein ihr Kraft „und Leben ertheilen könnte. Diese Lichter und Schatten sind „die Vermischung verschiedener Leidenschaften, welche mit der „vornehmsten oder herrschenden Leidenschaft zusammen den „menschlichen Charakter ausmachen; und diese Vermischung muß „sich in jedem dramatischen Gemälde von Sitten finden, weil es „zugestanden ist, daß das Drama vornehmlich das wirkliche Leben „abbilden soll. Doch aber muß die Zeichnung der herrschenden „Leidenschaft so allgemein entworfen seyn, als es ihr Streit mit „den andern in der Natur nur immer zulassen will, damit der „vorzustellende Charakter sich desto kräftiger ausdrücke.

Dreiundneunzigstes Stück.

Den 22. März 1768.

„Alles dieses läßt sich abermals aus der Malerei sehr wohl „erläutern. In charakteristischen Porträten, wie wir die„jenigen nennen können, welche eine Abbildung der Sitten geben „sollen, wird der Artist, wenn er ein Mann von wirklicher „Fähigkeit ist, nicht auf die Möglichkeit einer abstrakten Idee „losarbeiten. Alles was er sich vornimmt zu zeigen wird dieses „seyn, daß irgend eine Eigenschaft die herrschende ist; diese „drückt er stark und durch solche Zeichen aus, als sich in den „Wirkungen der herrschenden Leidenschaft am sichtbarsten äußern. „Und wenn er dieses gethan hat, so dürfen wir, nach der ge„meinen Art zu reden, oder wenn man will, als ein Compliment „gegen seine Kunst, gar wohl von einem solchen Porträte sagen, „daß es uns nicht sowohl den Menschen, als die Leidenschaft „zeige; gerade so wie die Alten von der berühmten Bildsäule „des Apollodorus vom Silanion angemerkt haben, daß sie nicht „sowohl den zornigen Apollodorus, als die Leidenschaft des „Zornes vorstelle. [1] Dieses aber muß bloß so verstanden werden, „daß er die hauptsächlichen Züge der vorgebildeten Leidenschaft „gut ausgedrückt habe. Denn im Uebrigen behandelt er seinen „Vorwurf eben so, wie er jeden andern behandeln würde: das „ist, er vergißt die mitverbundenen Eigenschaften nicht, und „nimmt das allgemeine Ebenmaaß und Verhältniß, welches man „an einer menschlichen Figur erwartet, in Acht. Und das heißt „denn die Natur schildern, welche uns kein Beispiel von einem „Menschen giebt, der ganz und gar in eine einzige Leidenschaft „verwandelt wäre. Keine Metamorphose könnte seltsamer und „unglaublicher seyn. Gleichwohl sind Porträte, in diesem tadel„haften Geschmacke verfertigt, die Bewunderung gemeiner Gaffer, „die, wenn sie in einer Sammlung das Gemälde, z. E. eines „Geizigen (denn ein gewöhnlicheres giebt es wohl in dieser

[1] Non hominem ex ære fecit, sed iracundiam. Plinius libr. 34. 8.

„Gattung nicht), erblicken, und nach dieser Idee jede Muskel, „jeden Zug angestrengt, verzerrt und überladen finden, sicherlich „nicht ermangeln, ihre Billigung und Bewunderung darüber zu „äußern. — Nach diesem Begriffe der Vortrefflichkeit würde „Le Bruns Buch von den Leidenschaften eine Folge der „besten und richtigsten moralischen Porträte enthalten, und die „Charaktere des Theophrasts müßten, in Absicht auf das Drama, „den Charakteren des Terenz weit vorzuziehen seyn.

„Ueber das erstere dieser Urtheile würde jeder Virtuose in „den bildenden Künsten unstreitig lachen. Das letztere aber, „fürchte ich, dürften wohl nicht alle so seltsam finden; wenigstens „nach der Praxis verschiedener unserer besten komischen Schrift„steller und nach dem Beifalle zu urtheilen, welchen dergleichen „Stücke gemeiniglich gefunden haben. Es ließen sich leicht fast „aus allen charakteristischen Komödien Beispiele anführen. Wer „aber die Ungereimtheit, dramatische Sitten nach abstracten Ideen „auszuführen, in ihrem völligen Lichte sehen will, der darf nur „B. Johnsons Jedermann aus seinem Humor [1] vor sich

[1] Beim B. Johnson sind zwei Komödien, die er vom Humor benennt hat: die eine Every Man in his Humour und die andere Every Man out of his Humour. Das Wort Humor war zu seiner Zeit aufgekommen und wurde auf die lächerlichste Weise gemißbraucht. Sowohl diesen Mißbrauch, als den eigentlichen Sinn desselben, bemerkt er in folgender Stelle selbst:

As when some one peculiar quality
Doth so possess a Man, that it doth draw
All his affects, his spirits, and his powers,
In their constructions, all to run one way,
This may be truly said to be a humour.
But that a rook by wearing a py'd feather,
The cable hatband, or the three-pil'd ruff,
A yard of shoe-tye, or the Switzer's knot
On his French garters, should affect a humour!
O, it is more than most ridiculous.

In der Geschichte des Humors sind beide Stücke des Johnson also sehr wichtige Dokumente und das letztere noch mehr als das erstere. Der Humor, den wir den Engländern jetzt so vorzüglich zuschreiben, war damals bei ihnen großentheils Affectation, und vornehmlich diese Affectation

„nehmen, welches ein charakteristisches Stück seyn soll, in der „That aber nichts als eine unnatürliche und, wie es die Maler

lächerlich zu machen, schilderte Johnson den Humor. Die Sache genau zu nehmen, müßte auch nur der affectirte und nie der wahre Humor ein Gegenstand der Komödie seyn. Denn nur die Begierde, sich von andern auszuzeichnen, sich durch etwas Eigenthümliches merkbar zu machen, ist eine allgemeine menschliche Schwachheit, die nach Beschaffenheit der Mittel, welche sie wählt, sehr lächerlich oder auch sehr strafbar werden kann. Das aber, wodurch die Natur selbst oder eine anhaltende, zur Natur gewordene Gewohnheit einen einzelnen Menschen von allen andern auszeichnet, ist viel zu speziell, als daß es sich mit der allgemeinen philosophischen Absicht des Drama vertragen könnte. Der überhäufte Humor in vielen englischen Stücken dürfte sonach auch wohl das Eigene, aber nicht das Bessere derselben seyn. Gewiß ist es, daß sich in dem Drama der Alten keine Spur von Humor findet. Die alten dramatischen Dichter wußten das Kunststück, ihre Personen auch ohne Humor zu individualisiren, ja die alten Dichter überhaupt. Wohl aber zeigen die alten Geschichtschreiber und Redner dann und wann Humor, wenn nämlich die historische Wahrheit oder die Aufklärung eines gewissen Facti diese genaue Schilderung κατ' ἐκαςον erfordert. Ich habe Exempel davon fleißig gesammelt, die ich auch bloß darum in Ordnung bringen zu können wünschte, um gelegentlich einen Fehler wieder gut zu machen, der ziemlich allgemein geworden ist. Wir übersetzen nämlich jetzt fast durchgängig Humor durch Laune, und ich glaube mir bewußt zu seyn, daß ich der erste bin, der es so übersetzt hat. Ich habe sehr unrecht daran gethan und ich wünschte, daß man mir nicht gefolgt wäre. Denn ich glaube es unwidersprechlich beweisen zu können, daß Humor und Laune ganz verschiedene, ja in gewissem Verstande gerade entgegen gesetzte Dinge sind. Laune kann zu Humor werden; aber Humor ist außer diesem einzigen Falle nie Laune. Ich hätte die Abstammung unsers deutschen Worts und den gewöhnlichen Gebrauch desselben besser untersuchen und genauer erwägen sollen. Ich schloß zu eilig, weil Laune das französische Humeur ausdrücke, daß es auch das englische Humour ausdrücken könnte; aber die Franzosen selbst können Humour nicht durch Humeur übersetzen. — Von den genannten zwei Stücken des Johnson hat das erste, Jedermann in seinem Humor, den vom Hurd hier gerügten Fehler weit weniger. Der Humor, den die Personen desselben zeigen, ist weder so individuell, noch so überladen, daß er mit der gewöhnlichen Natur nicht bestehen könnte; sie sind auch alle zu einer gemeinschaftlichen Handlung so ziemlich

„nennen würden, harte Schilderung einer Gruppe von für sich „bestehenden Leidenschaften ist, wovon man das Urbild in „dem wirklichen Leben nirgends findet. Dennoch hat diese Komödie „immer ihre Bewunderer gehabt, und besonders muß Ran„dolph von ihrer Einrichtung sehr bezaubert gewesen seyn, weil „er sie in seinem Spiegel der Muse ausdrücklich nachgeahmt „zu haben scheint.

„Auch hierin, müssen wir anmerken, ist Shakespeare, so wie „in allen andern noch wesentlichern Schönheiten des Drama, „ein vollkommenes Muster. Wer seine Komödien in dieser Ab„sicht aufmerksam durchlesen will, wird finden, daß seine auch „noch so kräftig gezeichneten Charaktere den größten „Theil ihrer Rollen durch sich vollkommen wie alle andere aus„drücken, und ihre wesentlichen und herrschenden Eigenschaften „nur gelegentlich, so wie die Umstände eine ungezwungene „Aeußerung veranlassen, an den Tag legen. Diese besondere „Vortrefflichkeit seiner Komödien entstand daher, daß er die Natur „getreulich kopirte und sein reges und feuriges Genie auf alles „aufmerksam war, was ihm in dem Verlaufe der Scenen dien„liches aufstoßen konnte; dahingegen Nachahmung und gerin„gere Fähigkeiten kleine Scribenten verleiten, sich um die „Fertigkeit zu beeifern, diesen einen Zweck keinen Augenblick aus „dem Gesichte zu lassen, und mit der ängstlichsten Sorgfalt ihre „Lieblingscharaktere in beständigem Spiele und ununterbrochner „Thätigkeit zu erhalten. Man könnte über diese ungeschickte „Anstrengung ihres Witzes sagen, daß sie mit den Personen „ihres Stücks nicht anders umgehen, als gewisse spaßhafte „Leute mit ihren Bekannten, denen sie mit ihren Höflichkeiten

verbunden. In dem zweiten hingegen, Jedermann aus seinem Humor, ist fast nicht die geringste Fabel; es treten eine Menge der wunderlichsten Narren nach einander auf, man weiß weder wie, noch warum, und ihr Gespräch ist überall durch ein paar Freunde des Verfassers unterbrochen, die unter dem Namen Grex eingeführt sind und Betrachtung über die Charaktere der Personen und über die Kunst des Dichters, sie zu behandeln, anstellen. Das aus seinem Humor, out of his Humour, zeigt an, daß alle die Personen in Umstände gerathen, in welchen sie ihres Humors satt und überdrüssig werden.

„so zusetzen, daß sie ihren Antheil an der allgemeinen Unter-„haltung gar nicht nehmen können, sondern nur immer zum „Vergnügen der Gesellschaft Sprünge und Männerchen machen „müssen."

Vierundneunzigstes Stück.

Den 25. März 1768.

Und so viel von der Allgemeinheit der komischen Charaktere und den Gränzen dieser Allgemeinheit, nach der Idee des Hurd! — Doch es wird nöthig seyn, noch erst die zweite Stelle beizubringen, wo er erklärt zu haben versichert, in wie weit auch den tragischen Charakteren, ob sie schon nur partikular wären, dennoch eine Allgemeinheit zukomme, ehe wir den Schluß überhaupt machen können, ob und wie Hurd mit Diderot und beide mit dem Aristoteles übereinstimmen.

„Wahrheit, sagt er, heißt in der Poesie ein solcher Ausdruck, als der allgemeinen Natur der Dinge gemäß ist; Falsch-„heit hingegen ein solcher, als sich zwar zu dem vorhabenden „besondern Falle schickt, aber nicht mit jener allgemeinen „Natur übereinstimmt. Diese Wahrheit des Ausdrucks in der „dramatischen Poesie zu erreichen, empfiehlt Horaz [1] zwei Dinge: „einmal die Socratische Philosophie fleißig zu studiren; zwei-„tens sich um die genaue Kenntniß des menschlichen Lebens zu „bewerben. Jenes, weil es der eigenthümliche Vorzug dieser „Schule ist, ad veritatem vitae propius accedere; [2] dieses, um „unserer Nachahmung eine desto allgemeinere Aehnlichkeit ertheilen „zu können. Sich hiervon zu überzeugen, darf man nur erwägen, „daß man sich in Werken der Nachahmung an die Wahrheit „zu genau halten kann; und dieses auf doppelte Weise. Denn „entweder kann der Künstler, wenn er die Natur nachbilden „will, sich zu ängstlich befleißigen, alle und jede Besonder-„heiten seines Gegenstandes anzudeuten, und so die allgemeine „Idee der Gattung auszudrücken verfehlen. Oder er kann,

[1] De arte poet. v. 310, 317. 18.

[2] De Orat. I. 51.

„wenn er sich diese allgemeine Idee zu ertheilen bemüht, sie aus „zu vielen Fällen des wirklichen Lebens nach seinem weitesten „Umfange zusammen setzen; da er sie vielmehr von dem lautern „Begriffe, der sich bloß in der Vorstellung der Seele findet, „hernehmen sollte. Dieses letztere ist der allgemeine Tadel, „womit die Schule der niederländischen Maler zu belegen, „als die ihre Vorbilder aus der wirklichen Natur, und nicht, „wie die italienische, von dem geistigen Ideale der Schönheit „entlehnt.[1] Jenes aber entspricht einem andern Fehler, den „man gleichfalls den Niederländischen Meistern vorwirft, und der „dieser ist, daß sie lieber die besondere, seltsame und groteske, „als die allgemeine und reizende Natur sich zum Vorbilde wählen.

„Wir sehen also, daß der Dichter, indem er sich von der „eigenen und besondern Wahrheit entfernt, desto getreuer die „allgemeine Wahrheit nachahmt. Und hieraus ergiebt sich die „Antwort auf jenen spitzfindigen Einwurf, den Plato gegen die „Poesie ausgegrübelt hatte und nicht ohne Selbstzufriedenheit „vorzutragen schien. Nämlich, daß die poetische Nachahmung „uns die Wahrheit nur sehr von weitem zeigen könne. Denn „der poetische Ausdruck, sagt der Philosoph, ist das Abbild von des Dichters eigenen Begriffen; die Begriffe des Dichters sind das Abbild der Dinge, und „die Dinge das Abbild des Urbildes, welches in „dem göttlichen Verstande existirt. Folglich ist der „Ausdruck des Dichters nur das Bild von dem Bilde „eines Bildes, und liefert uns ursprüngliche Wahrheit nur gleichsam aus der dritten Hand.[2] Aber alle „diese Vernünftelei fällt weg, sobald man die nur gedachte Regel „des Dichters gehörig faßt und fleißig in Ausübung bringt. „Denn indem der Dichter von dem Wesen alles absondert, was „allein das Individuum angeht und unterscheidet, überspringt

[1] Nach Maaßgebung der Antiken. Nec enim Phidias, cum faceret Jovis formam aut Minervæ, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret: sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quædam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat (Cic. Or. 2.).

[2] Plato de Repl. L. X.

„sein Begriff gleichsam alle die zwischen inne liegenden besondern „Gegenstände und erhebt sich so viel möglich zu dem göttlichen „Urbilde, um so das unmittelbare Nachbild der Wahrheit zu „werden. Hieraus lernt man denn auch einsehen, was und wie „viel jenes ungewöhnliche Lob, welches der große Kunstrichter „der Dichtkunst ertheilt, sagen wolle: daß sie, gegen die „Geschichte genommen, das ernstere und philosophi„schere Studium sey: *φιλοσοφωτερον και σπουδαιοτε„ρον ποιησις ἱςοριας ἐςιν*. Die Ursache, welche gleich darauf „folgt, ist nun gleichfalls sehr begreiflich: *ἡ μεν γαρ ποιησις „μαλλον τα καθολου, ἡ δ' ἱςορια τα καθ' ἑκαςον λεγει.*[1] „Ferner wird hieraus ein wesentlicher Unterschied deutlich, der „sich, wie man sagt, zwischen den zwei großen Nebenbuhlern „der griechischen Bühne soll befunden haben. Wenn man dem „Sophokles vorwarf, daß es seinen Charakteren an Wahrheit „fehle, so pflegte er sich damit zu verantworten, daß er die „Menschen so schildere, wie sie seyn sollten, Euripides „aber so, wie sie wären. *Σοφοκλης ἐφη, ἀυτος μεν „ὁιους δει ποιειν, Ευριπιδης δε οἱοι ἐισι.*[2] Der Sinn „hiervon ist dieser: Sophokles hatte durch seinen ausgebreitetern „Umgang mit Menschen die eingeschränkte enge Vorstellung, „welche aus der Betrachtung einzelner Charaktere entsteht, in „einen vollständigen Begriff des Geschlechts erweitert; der „philosophische Euripides hingegen, der seine meiste Zeit in der „Akademie zugebracht hatte und von da aus das Leben übersehen „wollte, hielt seinen Blick zu sehr auf das Einzelne, auf wirklich „existirende Personen geheftet, versenkte das Geschlecht in das „Individuum und malte folglich, den vorhabenden Gegenständen „nach, seine Charaktere zwar natürlich und wahr, aber auch „dann und wann ohne die höhere allgemeine Aehnlichkeit, die „zur Vollendung der poetischen Wahrheit erfordert wird.[3]

[1] Dichtkunst, Kap. 9.

[2] Dichtkunst, Kap. 25.

[3] Diese Erklärung ist der, welche Dacier von der Stelle des Aristoteles giebt, weit vorzuziehen. Nach den Worten der Uebersetzung scheint Dacier zwar eben das zu sagen, was Hurd sagt: que Sophocle faisoit ses Héros, comme ils devoient être et qu'Euripide les faisoit comme

„Ein Einwurf stößt gleichwohl hier auf, den wir nicht „unangezeigt lassen müssen. Man könnte sagen, „daß philoso„phische Speculationen die Begriffe eines Menschen eher abstract „und allgemein machen, als sie auf das Individuelle ein„schränken müßten. Das letztere sey ein Mangel, welcher aus „der kleinen Anzahl von Gegenständen entspringe, die den Men„schen zu betrachten vorkommen, und diesem Mangel sey nicht „allein dadurch abzuhelfen, daß man sich mit mehrern Individuen „bekannt mache, als worin die Kenntniß der Welt bestehe; son„dern auch dadurch, daß man über die allgemeine Natur „der Menschen nachdenke, so wie sie in guten moralischen Büchern „gelehrt werde. Denn die Verfasser solcher Bücher hätten ihren „allgemeinen Begriff von der menschlichen Natur nicht anders „als aus einer ausgebreiteten Erfahrung (es sey nun ihrer eigenen, „oder fremden) haben können, ohne welche ihre Bücher sonst von „keinem Werthe seyn würden." Die Antwort hierauf, dünkt „mich, ist diese. Durch Erwägung der allgemeinen Natur „des Menschen lernt der Philosoph, wie die Handlung beschaffen „seyn muß, die aus dem Uebergewichte gewisser Neigungen und „Eigenschaften entspringt; das ist, er lernt das Betragen über„haupt, welches der beigelegte Charakter erfordert. Aber deutlich „und zuverlässig zu wissen, wie weit und in welchem Grade von

ils étoient. Aber er verbindet im Grunde einen ganz andern Begriff damit. Hurd versteht unter dem Wie sie seyn sollten die allgemeine abstrakte Idee des Geschlechts, nach welcher der Dichter seine Personen mehr als nach ihren individuellen Verschiedenheiten schildern müsse. Dacier aber denkt sich dabei eine höhere moralische Vollkommenheit, wie sie der Mensch zu erreichen fähig sey, ob er sie gleich nur selten erreiche; und diese, sagt er, habe Sophokles seinen Personen gewöhnlicher Weise beigelegt: Sophocle tâchoit de rendre ses imitations parfaites, en suivant toujours bien plus ce qu'une belle Nature étoit capable de faire, que ce qu'elle faisoit. Allein diese höhere moralische Vollkommenheit gehört gerade zu jenem allgemeinen Begriffe nicht; sie steht dem Individuo zu, aber nicht dem Geschlechte; und der Dichter, der sie seinen Personen beilegt, schildert gerade umgekehrt mehr in der Manier des Euripides als des Sophokles. Die weitere Ausführung hiervon verdient mehr als eine Note.

„Stärke sich dieser oder jener Charakter, bei besondern Gelegen-
„heiten, wahrscheinlicher Weise äußern würde, das ist einzig und
„allein eine Frucht von unserer Kenntniß der Welt. Daß Bei-
„spiele von dem Mangel dieser Kenntniß bei einem Dichter, wie
„Euripides war, sehr häufig sollten gewesen seyn, läßt sich nicht
„wohl annehmen; auch werden, wo sich dergleichen in seinen
„übrig gebliebenen Stücken etwa finden sollten, sie schwerlich so
„offenbar seyn, daß sie auch einem gemeinen Leser in die Augen
„fallen müßten. Es können nur Feinheiten seyn, die allein der
„wahre Kunstrichter zu unterscheiden vermögend ist; und auch
„diesem kann, in einer solchen Entfernung von Zeit, aus
„Unwissenheit der griechischen Sitten, wohl etwas als ein Fehler
„vorkommen, was im Grunde eine Schönheit ist. Es würde
„also ein sehr gefährliches Unternehmen seyn, die Stellen im
„Euripides anzeigen zu wollen, welche Aristoteles diesem Tadel
„unterworfen zu seyn geglaubt hatte. Aber gleichwohl will ich
„es wagen, eine anzuführen, die, wenn ich sie auch schon nicht
„nach aller Gerechtigkeit kritisiren sollte, wenigstens meine Meinung
„zu erläutern dienen kann.

Fünfundneunzigstes Stück.

Den 29. März 1768.

„Die Geschichte seiner Elektra ist ganz bekannt. Der Dichter
„hatte in dem Charakter dieser Prinzessin ein tugendhaftes, aber
„mit Stolz und Groll erfülltes Frauenzimmer zu schildern, welches
„durch die Härte, mit der man sich gegen sie selbst betrug, erbittert
„war, und durch noch weit stärkere Bewegungsgründe angetrieben
„ward, den Tod eines Vaters zu rächen. Eine solche heftige
„Gemüthsverfassung kann der Philosoph in seinem Winkel wohl
„schließen, muß immer sehr bereit seyn, sich zu äußern. Elektra,
„kann er wohl einsehen, muß bei der geringsten schicklichen Ge-
„legenheit ihren Groll an den Tag legen, und die Ausführung
„ihres Vorhabens beschleunigen zu können wünschen. Aber zu
„welcher Höhe dieser Groll steigen darf? d. i. wie stark Elektra
„ihre Rachsucht ausdrücken darf, ohne daß ein Mann, der mit
„dem menschlichen Geschlechte und mit den Wirkungen der Leiden-

„schaften im Ganzen bekannt ist, dabei ausrufen kann: das ist „unwahrscheinlich! Dieses auszumachen wird die abstracte „Theorie von wenig Nutzen seyn. Sogar eine nur mäßige Be- „kanntschaft mit dem wirklichen Leben ist hier nicht hinlänglich, „uns zu leiten. Man kann eine Menge Individuen bemerkt „haben, welche den Poeten, der den Ausdruck eines solchen „Grolles bis auf das Aeußerste getrieben hätte, zu rechtfertigen „scheinen. Selbst die Geschichte dürfte vielleicht Exempel an die „Hand geben, wo eine tugendhafte Erbitterung auch wohl noch „weiter getrieben worden, als es der Dichter hier vorgestellt. „Welches sind denn nun also die eigentlichen Gränzen derselben, „und wodurch sind sie zu bestimmen? Einzig und allein durch „Bemerkung so vieler einzelnen Fälle als möglich; einzig und „allein vermittelst der ausgebreitetsten Kenntniß, wie viel eine „solche Erbitterung über dergleichen Charaktere unter dergleichen „Umständen im wirklichen Leben gewöhnlicher Weise vermag. „So verschieden diese Kenntniß in Ansehung ihres Umfanges ist, „so verschieden wird denn auch die Art der Vorstellung seyn. „Und nun wollen wir sehen, wie der vorhabende Charakter von „dem Euripides wirklich behandelt worden.

„In der schönen Scene, welche zwischen der Elektra und „dem Orestes vorfällt, von dem sie aber noch nicht weiß, daß „er ihr Bruder ist, kommt die Unterredung ganz natürlich auf „die Unglücksfälle der Elektra und auf den Urheber derselben, „die Klytemnestra, so wie auch auf die Hoffnung, welche Elektra „hat, von ihren Drangsalen durch den Orestes befreit zu werden. „Das Gespräch, wie es hierauf weiter geht, ist dieses:

„Orestes. Und Orestes? Gesetzt, er käme nach Argos „zurück —

„Elektra. Wozu diese Frage, da er allem Ansehen nach „niemals zurückkommen wird?

„Orestes. Aber gesetzt, er käme! Wie müßte er es an- „fangen, um den Tod seines Vaters zu rächen?

„Elektra. Sich eben des erkühnen, wessen die Feinde sich „gegen seinen Vater erkühnten.

„Orestes. Wolltest du es wohl mit ihm wagen, deine Mutter „umzubringen?

„Elektra. Sie mit dem nämlichen Eisen umbringen, mit „welchem sie meinen Vater mordete!

„Orestes. Und darf ich das als deinen festen Entschluß „deinem Bruder vermelden?

„Elektra. Ich will meine Mutter umbringen, oder nicht „leben!

„Das Griechische ist noch stärker:

„θανοιμι, μητρος αἱμ' ἐπισφαξασ' ἐμης.

„Ich will gern des Todes seyn, sobald ich meine „Mutter umgebracht habe!

„Nun kann man nicht behaupten, daß diese letzte Rede „schlechterdings unnatürlich sey. Ohne Zweifel haben sich Bei„spiele genug ereignet, wo unter ähnlichen Umständen die Rache „sich eben so heftig ausgedrückt hat. Gleichwohl, denke ich, kann „uns die Härte dieses Ausdrucks nicht anders als ein wenig be„beleidigen. Zum mindesten hielt Sophokles nicht für gut, ihn „so weit zu treiben. Bei ihm sagt Elektra unter gleichen Um„ständen nur das: jetzt sey dir die Ausführung über„lassen! Wäre ich aber allein geblieben, so glaube „mir nur, beides hätte mir gewiß nicht mißlingen „sollen; entweder mit Ehren mich zu befreien, oder „mit Ehren zu sterben!

„Ob nun diese Vorstellung des Sophokles der Wahrheit, „in so fern sie aus einer ausgebreitetern Erfahrung, d. i. aus „der Kenntniß der menschlichen Natur überhaupt gesammelt „worden, nicht weit gemäßer ist, als die Vorstellung des Euri„pides, will ich denen zu beurtheilen überlassen, die es zu be„urtheilen fähig sind. Ist sie es, so kann die Ursache keine „andere seyn, als die ich angenommen: daß nämlich Sopho„kles seine Charaktere so geschildert, als er unzäh„ligen von ihm beobachteten Beispielen der nämlichen „Gattung zufolge glaubte, daß sie seyn sollten; „Euripides aber so, als er in der engeren Sphäre „seiner Beobachtungen erkannt hatte, daß sie wirk„lich wären." —

Vortrefflich! Auch unangesehen der Absicht, in welcher ich diese langen Stellen des Hurd angeführt habe, enthalten sie

unstreitig so viel feine Bemerkungen, daß es mir der Leser wohl erlassen wird, mich wegen Einschaltung derselben zu entschuldigen. Ich besorge nur, daß er meine Absicht selbst darüber aus den Augen verloren. Sie war aber diese: zu zeigen, daß auch Hurd, so wie Diderot, der Tragödie besondere, und nur der Komödie allgemeine Charaktere zutheile, und dem ungeachtet dem Aristoteles nicht widersprechen wolle, welcher das Allgemeine von allen poetischen Charakteren und folglich auch von den tragischen verlangt. Hurd erklärt sich nämlich so: der tragische Charakter müsse zwar partikular oder weniger allgemein seyn, als der komische, d. i. er müsse die Art, zu welcher er gehöre, weniger vorstellig machen; gleichwohl aber müsse das Wenige, was man von ihm zu zeigen für gut finde, nach dem Allgemeinen entworfen seyn, welches Aristoteles fordere. [1]

Und nun wäre die Frage, ob Diderot sich auch so verstanden wissen wolle? — warum nicht, wenn ihm daran gelegen wäre, sich nirgends in Widerspruch mit dem Aristoteles finden zu lassen? Mir wenigstens, dem daran gelegen ist, daß zwei denkende Köpfe von der nämlichen Sache nicht Ja und Nein sagen, könnte es erlaubt seyn, ihm diese Auslegung unterzuschieben, ihm diese Ausflucht zu leihen.

Aber lieber von dieser Ausflucht selbst ein Wort! — Mich dünkt, es ist eine Ausflucht und ist auch keine. Denn das Wort Allgemein wird offenbar darin in einer doppelten und ganz verschiedenen Bedeutung genommen. Die eine, in welcher es Hurd und Diderot von dem tragischen Charakter verneinen, ist nicht die nämliche, in welcher es Hurd von ihm bejaht. Freilich beruht eben hierauf die Ausflucht: aber wie, wenn die eine die andere schlechterdings ausschlöße?

In der ersten Bedeutung heißt ein allgemeiner Charakter ein solcher, in welchen man das, was man an mehrern oder allen Individuen bemerkt hat, zusammen nimmt; es heißt mit einem Worte ein überladener Charakter; es ist mehr die

[1] In calling the tragic character particular, I suppose it only less representative of the kind than the comic; not that the draught of so much character as it is concerned to represent should not be general.

personifirte Idee eines Charakters, als eine charakterisirte Person. In der andern Bedeutung aber heißt ein allgemeiner Charakter ein solcher, in welchem man von dem, was an mehrern oder allen Individuen bemerkt worden, einen gewissen Durchschnitt, eine mittlere Proportion angenommen; es heißt mit einem Worte ein gewöhnlicher Charakter, nicht zwar in so fern der Charakter selbst, sondern nur in so fern der Grad, das Maaß desselben gewöhnlich ist.

Hurd hat vollkommen recht, das καϑόλου des Aristoteles von der Allgemeinheit in der zweiten Bedeutung zu erklären. Aber wenn denn nun Aristoteles diese Allgemeinheit eben sowohl von den komischen als tragischen Charakteren erfordert: wie ist es möglich, daß der nämliche Charakter zugleich auch jene Allgemeinheit haben kann? Wie ist es möglich, daß er zugleich überladen und gewöhnlich seyn kann? Und gesetzt auch, er wäre so überladen noch lange nicht, als es die Charaktere in dem getadelten Stücke des Johnson sind; gesetzt, er ließe sich noch gar wohl in einem Individuum gedenken, und man habe Beispiele, daß er sich wirklich in mehrern Menschen eben so stark, eben so ununterbrochen geäußert habe: würde er dem ungeachtet nicht auch noch viel ungewöhnlicher seyn, als jene Allgemeinheit des Aristoteles zu seyn erlaubt?

Das ist die Schwierigkeit! — Ich erinnere hier meine Leser, daß diese Blätter nichts weniger als ein dramatisches System enthalten sollen. Ich bin also nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzulösen, die ich mache. Meine Gedanken mögen immer sich weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu widersprechen scheinen; wenn es denn nur Gedanken sind, bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als Fermenta cognitionis ausstreuen.

Sechsundneunzigstes Stück.

Den 1. April 1768.

Den zweiundfunfzigsten Abend (Dienstags, den 28. Juli) wurden des Herrn Romanus Brüder wiederholt.

Oder sollte ich nicht vielmehr sagen: die Brüder des Herrn

Romanus? Nach einer Anmerkung nämlich, welche Donatus bei Gelegenheit der Brüder des Terenz macht: Hanc dicunt fabulam secundo loco actam, etiam tum rudi nomine poëtæ; itaque sic pronunciatam, Adelphoi Terenti, non Terenti Adelphoi, quod adhuc magis de fabulæ nomine poëta, quam de poëtæ nomine fabula commendabatur. Herr Romanus hat seine Komödien zwar ohne seinen Namen herausgegeben, aber doch ist sein Name durch sie bekannt geworden. Noch jetzt sind diejenigen Stücke, die sich auf unserer Bühne von ihm erhalten haben, eine Empfehlung seines Namens, der in Provinzen Deutschlands genannt wird, wo er ohne sie wohl nie wäre gehört worden. Aber welches widrige Schicksal hat auch diesen Mann abgehalten, mit seinen Arbeiten für das Theater so lange fortzufahren, bis die Stücke aufgehört hätten, seinen Namen zu empfehlen, und sein Name dafür die Stücke empfohlen hätte?

Das meiste, was wir Deutsche noch in der schönen Literatur haben, sind Versuche junger Leute. Ja das Vorurtheil ist bei uns fast allgemein, daß es nur jungen Leuten zukomme, in diesem Felde zu arbeiten. Männer, sagt man, haben ernsthaftere Studien oder wichtigere Geschäfte, zu welchen sie die Kirche oder der Staat auffordert. Verse und Komödien heißen Spielwerke; allenfalls nicht unnützliche Vorübungen, mit welchen man sich höchstens bis in sein fünfundzwanzigstes Jahr beschäftigen darf. Sobald wir uns dem männlichen Alter nähern, sollen wir fein alle unsere Kräfte einem nützlichen Amte widmen; und läßt uns dieses Amt einige Zeit, etwas zu schreiben, so soll man ja nichts anders schreiben, als was mit der Gravität und dem bürgerlichen Range desselben bestehen kann; ein hübsches Compendium aus den höhern Facultäten, eine gute Chronik von der lieben Vaterstadt, eine erbauliche Predigt und dergleichen.

Daher kommt es denn auch, daß unsere schöne Literatur, ich will nicht bloß sagen gegen die schöne Literatur der Alten, sondern sogar fast gegen aller neuern polirten Völker ihre, ein so jugendliches, ja kindisches Ansehen hat, und noch lange, lange haben wird. An Blut und Leben, an Farbe und Feuer fehlt es ihr endlich nicht: aber Kräfte und Nerven, Mark und Knochen mangeln ihr noch sehr. Sie hat noch so wenig Werke, die ein

Mann, der im Denken geübt ist, gern zur Hand nimmt, wenn er, zu seiner Erholung und Stärkung, einmal außer dem einförmigen ekeln Zirkel seiner alltäglichen Beschäftigungen denken will! Welche Nahrung kann so ein Mann wohl z. E. in unsern höchst trivialen Komödien finden? Wortspiele, Sprichwörter, Späßchen, wie man sie alle Tage auf den Gassen hört: solches Zeug macht zwar das Parterre zu lachen, das sich vergnügt so gut es kann; wer aber von ihm mehr als den Bauch erschüttern will, wer zugleich mit seinem Verstande lachen will, der ist einmal da gewesen und kommt nicht wieder.

Wer nichs hat, der kann nichts geben. Ein junger Mensch, der erst selbst in die Welt tritt, kann unmöglich die Welt kennen und sie schildern. Das größte komische Genie zeigt sich in seinen jugendlichen Werken hohl und leer; selbst von den ersten Stücken des Menanders sagt Plutarch, [1] daß sie mit seinen spätern und letztern Stücken gar nicht zu vergleichen gewesen. Aus diesen aber, setzt er hinzu, könne man schließen, was er noch würde geleistet haben, wenn er länger gelebt hätte. Und wie jung meint man wohl, daß Menander starb? Wie viel Komödien meint man wohl, daß er erst geschrieben hatte? Nicht weniger als hundertundfünfe; und nicht jünger als zweiundfunfzig.

Keiner von allen unsern verstorbenen komischen Dichtern, von denen es sich noch der Mühe verlohnte zu reden, ist so alt geworden; keiner von den jetztlebenden ist es noch zur Zeit; keiner von beiden hat das vierte Theil so viel Stücke gemacht. Und die Kritik sollte von ihnen nicht eben das zu sagen haben, was sie von dem Menander zu sagen fand? — Sie wage es aber nur und spreche!

Und nicht die Verfasser allein sind es, die sie mit Unwillen hören. Wir haben, dem Himmel sey Dank, jetzt ein Geschlecht selbst von Kritikern, deren beste Kritik darin besteht, — alle Kritik verdächtig zu machen. „Genie! Genie!“ schreien sie. „Das Genie setzt sich über alle Regeln hinweg! Was das Genie macht, ist Regel!“ So schmeicheln sie dem Genie; ich glaube, damit wir

[1] *Επιτ. της συγκρισεως Αρις. και Μεναν.* p. 1588. Ed. Henr. Stephani.

sie auch für Genies halten sollen. Doch sie verrathen zu sehr, daß sie nicht einen Funken davon in sich spüren, wenn sie in einem und eben demselben Athem hinzusetzen: „die Regeln unterdrücken das Genie!“ — Als ob sich Genie durch etwas in der Welt unterdrücken ließe! Und noch dazu durch etwas, das, wie sie selbst gestehen, aus ihm hergeleitet ist. Nicht jeder Kunstrichter ist Genie; aber jedes Genie ist ein geborner Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich. Es begreift und behält und befolgt nur die, die ihm seine Empfindung in Worten ausdrücken. Und diese seine in Worten ausgedrückte Empfindung sollte seine Thätigkeit verringern können? Vernünftelt darüber mit ihm, so viel ihr wollt; es versteht euch nur, in so fern es eure allgemeinen Sätze den Augenblick in einem einzelnen Falle anschauend erkennet; und nur von diesem einzelnen Falle bleibt Erinnerung in ihm zurück, die während der Arbeit auf seine Kräfte nicht mehr und nicht weniger wirken kann, als die Erinnerung eines glücklichen Beispiels, die Erinnerung einer eignen glücklichen Erfahrung auf sie zu wirken im Stande ist. Behaupten also, daß Regeln und Kritik das Genie unterdrücken können: heißt mit andern Worten behaupten, daß Beispiele und Uebung eben dieses vermögen; heißt, das Genie nicht allein auf sich selbst, heißt es sogar, lediglich auf seinen ersten Versuch einschränken.

Eben so wenig wissen diese weise Herren, was sie wollen, wenn sie über die nachtheiligen Eindrücke, welche die Kritik auf das genießende Publicum mache, so lustig wimmern! Sie möchten uns lieber bereden, daß kein Mensch einen Schmetterling mehr bunt und schön findet, seitdem das böse Vergrößerungsglas erkennen lassen, daß die Farben desselben nur Staub sind.

„Unser Theater, sagen sie, ist noch in einem viel zu zarten „Alter, als daß es den monarchischen Scepter der Kritik ertragen „könne. — Es ist fast nöthiger, die Mittel zu zeigen, wie das „Ideal erreicht werden kann, als darzuthun, wie weit wir noch „von diesem Ideale entfernt sind. — Die Bühne muß durch Beispiele, nicht durch Regeln reformirt werden. — Raisonniren ist leichter, als selbst erfinden.“

Heißt das, Gedanken in Worte kleiden, oder heißt es nicht vielmehr, Gedanken zu Worten suchen, und keine erhaschen? —

Und wer sind sie denn, die so viel von Beispielen und vom selbst Erfinden reden? Was für Beispiele haben sie denn gegeben? Was haben sie denn selbst erfunden? — Schlaue Köpfe! Wenn ihnen Beispiele zu beurtheilen vorkommen, so wünschen sie lieber Regeln; und wenn sie Regeln beurtheilen sollen, so möchten sie lieber Beispiele haben. Anstatt von einer Kritik zu beweisen, daß sie falsch ist, beweisen sie, daß sie zu streng ist, und glauben verthan zu haben! Anstatt ein Raisonnement zu widerlegen, merken sie an, daß Erfinden schwerer ist als Raisonniren, und glauben widerlegt zu haben!

Wer richtig raisonnirt, erfindet auch, und wer erfinden will, muß raisonniren können. Nur die glauben, daß sich das eine von dem andern trennen lasse, die zu keinem von beiden aufgelegt sind.

Doch was halte ich mich mit diesen Schwätzern auf? Ich will meinen Gang gehen und mich unbekümmert lassen, was die Grillen am Wege schwirren. Auch ein Schritt aus dem Wege, um sie zu zertreten, ist schon zu viel. Ihr Sommer ist so leicht abgewartet!

Also, ohne weitere Einleitung, zu den Anmerkungen, die ich bei Gelegenheit der ersten Vorstellung der Brüder des Herrn Romanus annoch über dieses Stück versprach! — Die vornehmsten derselben werden die Veränderungen betreffen, die er in der Fabel des Terenz machen zu müssen geglaubt, um sie unsern Sitten näher zu bringen.

Was soll man überhaupt von der Nothwendigkeit dieser Veränderungen sagen? Wenn wir so wenig Anstoß finden, römische oder griechische Sitten in der Tragödie geschildert zu sehen: warum nicht auch in der Komödie? Woher die Regel, wenn es anders eine Regel ist, die Scene der erstern in ein entferntes Land, unter ein fremdes Volk; die Scene der andern aber, in unsere Heimath zu legen? Woher die Verbindlichkeit, die wir dem Dichter aufbürden, in jener die Sitten desjenigen Volkes, unter dem er seine Handlung vorgehen läßt, so genau als möglich zu schildern; da wir in dieser nur unsere eigene Sitten von ihm geschildert zu sehen verlangen? „Dieses, sagt Pope an einem Orte, scheint dem ersten Ansehen nach bloßer

„Eigensinn, bloße Grille zu seyn: es hat aber doch seinen guten „Grund in der Natur. Das Hauptsächlichste, was wir in der „Komödie suchen, ist ein getreues Bild des gemeinen Lebens, „von dessen Treue wir aber nicht so leicht versichert seyn können, „wenn wir es in fremde Moden und Gebräuche verkleidet finden. „In der Tragödie hingegen ist es die Handlung, was unsere „Aufmerksamkeit am meisten an sich zieht. Einen einheimischen „Vorfall aber für die Bühne bequem zu machen, dazu muß man „sich mit der Handlung größere Freiheiten nehmen, als eine zu „bekannte Geschichte verstattet."

Siebenundneunzigstes Stück.

Den 5. April 1768.

Diese Auflösung, genau betrachtet, dürfte wohl nicht in allen Stücken befriedigend seyn. Denn zugegeben, daß fremde Sitten der Absicht der Komödie nicht so gut entsprechen, als einheimische: so bleibt noch immer die Frage, ob die einheimischen Sitten nicht auch zur Absicht der Tragödie ein besseres Verhältniß haben als fremde? Diese Frage ist wenigstens durch die Schwierigkeit, einen einheimischen Vorfall ohne allzumerkliche und anstößige Veränderungen für die Bühne bequem zu machen, nicht beantwortet. Freilich erfordern einheimische Sitten auch einheimische Vorfälle; wenn denn aber nur mit jenen die Tragödie am leichtesten und gewissesten ihren Zweck erreichte, so müßte es ja doch wohl besser seyn, sich über alle Schwierigkeiten, welche sich bei Behandlung dieser finden, wegzusetzen, als in Absicht des Wesentlichsten zu kurz zu fallen, welches ohnstreitig der Zweck ist. Auch werden nicht alle einheimische Vorfälle so merklicher und anstößiger Veränderungen bedürfen; und die deren bedürfen, ist man ja nicht verbunden zu bearbeiten. Aristoteles hat schon angemerkt, daß es gar wohl Begebenheiten geben kann und giebt, die sich vollkommen so ereignet haben, als sie der Dichter braucht. Da dergleichen aber nur selten sind, so hat er auch schon entschieden, daß sich der Dichter um den wenigern Theil seiner Zuschauer, der von den wahren Umständen vielleicht unterrichtet

ist, lieber nicht bekümmern, als seiner Pflicht minder Genüge leisten müsse.

Der Vortheil, den die einheimischen Sitten in der Komödie haben, beruht auf der innigen Bekanntschaft, in der wir mit ihnen stehen. Der Dichter braucht sie uns nicht erst bekannt zu machen; er ist aller hierzu nöthigen Beschreibungen und Winke überhoben; er kann seine Personen sogleich nach ihren Sitten handeln lassen, ohne uns diese Sitten selbst erst langweilig zu schildern. Einheimische Sitten also erleichtern ihm die Arbeit und befördern bei dem Zuschauer die Illusion.

Warum sollte nun der tragische Dichter sich dieses wichtigen doppelten Vortheils begeben? Auch er hat Ursache, sich die Arbeit so viel als möglich zu erleichtern, seine Kräfte nicht an Nebenzwecke zu verschwenden, sondern sie ganz für den Hauptzweck zu sparen. Auch ihm kommt auf die Illusion des Zuschauers alles an. — Man wird vielleicht hierauf antworten, daß die Tragödie der Sitten nicht groß bedürfe, daß sie ihrer ganz und gar entübrigt seyn könne. Aber sonach braucht sie auch keine fremde Sitten, und von dem Wenigen, was sie von Sitten haben und zeigen will, wird es doch immer besser seyn, wenn es von einheimischen Sitten hergenommen ist, als von fremden.

Die Griechen wenigstens haben nie andere als ihre eigene Sitten, nicht bloß in der Komödie, sondern auch in der Tragödie, zum Grunde gelegt. Ja sie haben fremden Völkern, aus deren Geschichte sie den Stoff ihrer Tragödie etwa einmal entlehnten, lieber ihre eigenen griechischen Sitten leihen, als die Wirkungen der Bühne durch unverständliche barbarische Sitten entkräften wollen. Auf das Costume, welches unsern tragischen Dichtern so ängstlich empfohlen wird, hielten sie wenig oder nichts. Der Beweis hiervon können vornehmlich die Perserinnen des Aeschylus seyn; und die Ursache, warum sie sich so wenig an das Costume binden zu dürfen glaubten, ist aus der Absicht der Tragödie leicht zu folgern.

Doch ich gerathe zu weit in denjenigen Theil des Problems, der mich jetzt gerade am wenigsten angeht. Zwar indem ich behaupte, daß einheimische Sitten auch in der Tragödie zuträglicher seyn würden als fremde, so setze ich schon als unstreitig voraus,

daß sie es wenigstens in der Komödie sind. Und sind sie das, glaube ich wenigstens, daß sie es sind, so kann ich auch die Veränderungen, welche Herr Romanus in Absicht derselben mit dem Stücke des Terenz gemacht hat, überhaupt nicht anders als billigen.

Er hatte Recht, eine Fabel, in welche so besondere griechische und römische Sitten so innig verwebt sind, umzuschaffen. Das Beispiel erhält seine Kraft nur von seiner innern Wahrscheinlichkeit, die jeder Mensch nach dem beurtheilt, was ihm selbst am gewöhnlichsten ist. Alle Anwendung fällt weg, wo wir uns erst mit Mühe in fremde Umstände versetzen müssen. Aber es ist auch keine leichte Sache mit einer solchen Umschaffung. Je vollkommener die Fabel ist, desto weniger läßt sich der geringste Theil verändern, ohne das Ganze zu zerrütten. Und schlimm! wenn man sich sodann nur mit Flicken begnügt, ohne im eigentlichen Verstande umzuschaffen.

Das Stück heißt die Brüder, und dieses bei dem Terenz aus einem doppelten Grunde. Denn nicht allein die beiden Alten, Micio und Demea, sondern auch die beiden jungen Leute, Aeschinus und Ktesipho, sind Brüder. Demea ist dieser beider Vater; Micio hat den einen, den Aeschinus, nur an Sohnes Statt angenommen. Nun begreif ich nicht, warum unserm Verfasser diese Adoption mißfallen. Ich weiß nicht anders, als daß die Adoption auch unter uns, auch noch jetzt gebräuchlich, und vollkommen auf den nämlichen Fuß gebräuchlich ist, wie sie es bei den Römern war. Dem ungeachtet ist er davon abgegangen; bei ihm sind nur die zwei Alten Brüder, und jeder hat einen leiblichen Sohn, den er nach seiner Art erzieht. Aber desto besser! wird man vielleicht sagen. So sind denn auch die zwei Alte wirkliche Väter, und das Stück ist wirklich eine Schule der Väter, d. i. solcher, denen die Natur die väterliche Pflicht auferlegt, nicht solcher, die sie freiwillig zwar übernommen, die sich ihrer aber schwerlich weiter unterziehen, als es mit ihrer eigenen Gemächlichkeit bestehen kann.

Pater esse disce ab illis, qui vere sciunt!

Sehr wohl! Nur Schade, daß durch Auflösung dieses einzigen Knoten, welcher bei dem Terenz den Aeschinus und Ktesipho

unter sich, und beide mit dem Demea, ihrem Vater, verbindet, die ganze Maschine auseinander fällt, und aus Einem allgemeinen Interesse zwei ganz verschiedene entstehen, die bloß die Convenienz des Dichters und keineswegs ihre eigene Natur zusammen hält!

Denn ist Aeschinus nicht bloß der angenommene, sondern der leibliche Sohn des Micio, was hat Demea sich viel um ihn zu bekümmern? Der Sohn eines Bruders geht mich so nahe nicht an, als mein eigener. Wenn ich finde, daß jemand meinen eigenen Sohn verzieht, geschähe es auch in der besten Absicht von der Welt, so habe ich Recht, diesem gutherzigen Verführer mit aller der Heftigkeit zu begegnen, mit welcher beim Terenz Demea dem Micio begegnet. Aber wenn es nicht mein Sohn ist, wenn es der eigene Sohn des Verziehers ist, was kann ich mehr, was darf ich mehr, als daß ich diesen Verzieher warne, und wenn er mein Bruder ist, ihn öfters und ernstlich warne? Unser Verfasser setzt den Demea aus dem Verhältnisse, in welchem er bei dem Terenz steht, aber er läßt ihm die nämliche Ungestümheit, zu welcher ihn doch nur jenes Verhältniß berechtigen konnte. Ja bei ihm schimpft und tobt Demea noch weit ärger als bei dem Terenz. Er will aus der Haut fahren, „daß er an seines Bru„ders Kinde Schimpf und Schande erleben muß.“ Wenn ihm nun aber dieser antwortete: „Du bist nicht klug, mein lieber „Bruder, wenn du glaubst, du könntest an meinem Kinde Schimpf „und Schande erleben. Wenn mein Sohn ein Bube ist und „bleibt, so wird, wie das Unglück, also auch der Schimpf nur „mein seyn. Du magst es mit deinem Eifer wohl gut meinen, „aber er geht zu weit, er beleidigt mich. Falls du mich nur „immer so ärgern willst, so komm mir lieber nicht über die Schwelle! „u. s. w.“ Wenn Micio, sage ich, dieses antwortete, nicht wahr, so wäre die Komödie auf einmal aus? Oder könnte Micio etwa nicht so antworten? Ja, müßte er wohl eigentlich nicht so antworten?

Wie viel schicklicher eifert Demea beim Terenz. Dieser Aeschinus, den er ein so liederliches Leben zu führen glaubt, ist noch immer sein Sohn, ob ihn gleich der Bruder an Kindes Statt angenommen. Und dennoch besteht der römische Micio

weit mehr auf seinem Rechte als der deutsche. Du hast mir, sagt er, deinen Sohn einmal überlassen; bekümmere dich um den, der dir noch übrig ist;

— — nam ambos curare; propemodum
Reposcere illum est, quem dedisti — —

Diese versteckte Drohung, ihm seinen Sohn zurück zu geben, ist es auch, die ihn zum Schweigen bringt; und doch kann Micio nicht verlangen, daß sie alle väterliche Empfindungen bei ihm unterdrücken soll. Es muß den Micio zwar verdrießen, daß Demea auch in der Folge nicht aufhört, ihm immer die nämlichen Vorwürfe zu machen; aber er kann es dem Vater doch auch nicht verdenken, wenn er seinen Sohn nicht gänzlich will verderben lassen. Kurz, der Demea des Terenz ist ein Mann, der für das Wohl dessen besorgt ist, für den ihm die Natur zu sorgen aufgab; er thut es zwar auf die unrechte Weise; aber die Weise macht den Grund nicht schlimmer. Der Demea unsers Verfassers hingegen ist ein beschwerlicher Zänker, der sich aus Verwandtschaft zu allen Grobheiten berechtigt glaubt, die Micio auf keine Weise an dem bloßen Bruder dulden müßte.

Achtundneunzigstes Stück.

Den 8. April 1768.

Eben so schielend und falsch wird, durch Aufhebung der doppelten Brüderschaft, auch das Verhältniß der beiden jungen Leute. Ich verdenke es dem deutschen Aeschinus, daß er [1] „vielmals an den Thorheiten des Ktesipho Antheil nehmen zu müssen „geglaubt, um ihn, als seinen Vetter, der Gefahr und öffentlichen Schande zu entreißen." Was Vetter? Und schickt es sich wohl für den leiblichen Vater, ihm darauf zu antworten: „ich „billige deine hierbei bezeigte Sorgfalt und Vorsicht; ich verwehre „dir es auch inskünftige nicht?" Was verwehrt der Vater dem Sohne nicht? An den Thorheiten eines ungezogenen Vetters Antheil zu nehmen? Wahrlich, das sollte er ihm verwehren. „Suche

[1] Aufz. I., Auftr. 3. S. 18.

„deinen Vetter, müßte er ihm höchstens sagen, so viel möglich
„von Thorheiten abzuhalten; wenn du aber findest, daß er
„durchaus darauf besteht, so entziehe dich ihm, denn dein guter
„Name muß dir werther seyn als seiner.“

Nur dem leiblichen Bruder verzeihen wir, hierin weiter zu gehen. Nur an leiblichen Brüdern kann es uns freuen, wenn einer von dem andern rühmt:

— — Illius opera nunc vivo! Festivum caput,
Qui omnia sibi post putarit esse præ meo commodo:
Maledicta, famam, meum amorem et peccatum in se transtulit.

Denn der brüderlichen Liebe wollen wir von der Klugheit keine Gränzen gesetzt wissen. Zwar ist es wahr, daß unser Verfasser seinem Aeschinus die Thorheit überhaupt zu ersparen gewußt hat, die der Aeschinus des Terenz für seinen Bruder begeht. Eine gewaltsame Entführung hat er in eine kleine Schlägerei verwandelt, an welcher sein wohlgezogner Jüngling weiter keinen Theil hat, als daß er sie gern verhindern wollen. Aber gleichwohl läßt er diesen wohlgezognen Jüngling für einen ungezognen Vetter noch viel zu viel thun. Denn müßte es jener wohl auf irgend eine Weise gestatten, daß dieser ein Kreatürchen, wie Citalise ist, zu ihm in das Haus brächte? in das Haus seines Vaters? unter die Augen seiner tugendhaften Geliebten? Es ist nicht der verführerische Damis, diese Pest für junge Leute,[1] dessentwegen der deutsche Aeschinus seinem liederlichen Vetter die Niederlage bei sich erlaubt; es ist die bloße Convenienz des Dichters.

Wie vortrefflich hängt alles das bei dem Terenz zusammen! Wie richtig und nothwendig ist da auch die geringste Kleinigkeit motivirt! Aeschinus nimmt einem Sklavenhändler ein Mädchen mit Gewalt aus dem Hause, in das sich sein Bruder verliebt hat. Aber er thut das weniger, um der Neigung seines Brudes zu willfahren, als um einem größern Uebel vorzubauen. Der Sklavenhändler will mit diesem Mädchen unverzüglich auf einen auswärtigen Markt, und der Bruder will dem Mädchen nach; will lieber sein Vaterland verlassen, als den Gegenstand seiner

[1] S. 30.

Liebe aus den Augen verlieren.[1] Noch erfährt Aeschinus zu rechter Zeit diesen Entschluß. Was soll er thun? Er bemächtigt sich in der Geschwindigkeit des Mädchens und bringt sie in das Haus seines Oheims, um diesem gütigen Manne den ganzen Handel zu entdecken. Denn das Mädchen ist zwar entführt, aber sie muß ihrem Eigenthümer doch bezahlt werden. Micio bezahlt sie auch ohne Anstand, und freut sich nicht sowohl über die That der jungen Leute, als über die brüderliche Liebe, welche er zum Grunde sieht, und über das Vertrauen, welches sie auf ihn dabei setzen wollen. Das Größte ist geschehen, warum sollte er nicht noch eine Kleinigkeit hinzufügen, ihnen einen vollkommen vergnügten Tag zu machen?

— — — Argentum adnumeravit illico:
Dedit præterea in sumptum dimidium minæ.

Hat er dem Ktesipho das Mädchen gekauft, warum soll er ihm nicht verstatten, sich in seinem Hause mit ihr zu vergnügen? Da ist nach den alten Sitten nichts, was im geringsten der Tugend und Ehrbarkeit widerspräche.*

Aber nicht so in unsern Brüdern! Das Haus des gütigen Vaters wird auf das ungeziemendste gemißbraucht. Anfangs ohne sein Wissen, und endlich gar mit seiner Genehmigung. Eitalise ist eine weit unanständigere Person, als selbst jene Psaltria, und unser Ktesipho will sie gar heirathen. Wenn das der Terenzische Ktesipho mit seiner Psaltria vorgehabt hätte, so würde sich der Terenzische Micio sicherlich ganz anders dabei genommen haben. Er würde Eitalisen die Thüre gewiesen und mit dem Vater die kräftigsten Mittel verabredet haben, einen sich so sträflich emancipirenden Burschen im Zaume zu halten.

Ueberhaupt ist der deutsche Ktesipho von Anfang viel zu verderbt geschildert, und auch hierin ist unser Verfasser von seinem

[1] Act. II. Sc. 4.
AE. Hoc mihi dolet, nos pæne sero scisse: et pæne in eum locum
Rediisse, ut si omnes cuperent, nihil tibi possent auxiliarier.
CT. Pudebat. AE. Ah, stultitia est istæc; non pudor, tam ob parvulam
Rem pæne e patria: turpe dictu. Deos quæso ut istæc prohibeant.

Muster abgegangen. Die Stelle erweckt mir immer Grausen, wo er sich mit seinem Vetter über seinen Vater unterhält.[1]

Leander. Aber wie reimt sich das mit der Ehrfurcht, mit der Liebe, die du deinem Vater schuldig bist?

Lycast. Ehrfurcht? Liebe? hm! die wird er wohl nicht von mir verlangen.

Leander. Er sollte sie nicht verlangen?

Lycast. Nein, gewiß nicht. Ich habe meinen Vater gar nicht lieb. Ich müßte es lügen, wenn ich es sagen wollte.

Leander. Unmenschlicher Sohn! Du bedenkst nicht, was du sagst. Denjenigen nicht lieben, der dir das Leben gegeben hat! So sprichst du jetzt, da du ihn noch leben siehst. Aber verliere ihn einmal; hernach will ich dich fragen.

Lycast. Hm! Ich weiß nun eben nicht, was da geschehen würde. Auf allen Fall würde ich wohl auch so gar unrecht nicht thun. Denn ich glaube, er würde es auch nicht besser machen. Er spricht ja fast täglich zu mir: „Wenn ich dich nur los wäre! „wenn du nur weg wärst!" Heißt das Liebe? Kannst du verlangen, daß ich ihn wieder lieben soll?

Auch die strengste Zucht müßte ein Kind zu so unnatürlichen Gesinnungen nicht verleiten. Das Herz, das ihrer aus irgend einer Ursache fähig ist, verdient nicht anders als sklavisch gehalten zu werden. Wenn wir uns des ausschweifenden Sohnes gegen den strengen Vater annehmen sollen, so müssen jene Ausschweifungen kein grundböses Herz verrathen; es müssen nichts als Ausschweifungen des Temperaments, jugendliche Unbedachtsamkeiten, Thorheiten des Kitzels und Muthwillens seyn. Nach diesem Grundsatze haben Menander und Terenz ihren Ktesipho geschildert. So streng ihn sein Vater hält, so entfährt ihm doch nie das geringste böse Wort gegen denselben. Das einzige, was man so nennen könnte, macht er auf die vortrefflichste Weise wieder gut. Er möchte seiner Liebe gern wenigstens ein paar Tage ruhig genießen; er freut sich, daß der Vater wieder hinaus auf das Land an seine Arbeit ist, und wünscht, daß er sich damit so abmatten, — so abmatten möge, daß er ganze drei Tage

[1] I. Aufz. 6. Auftr.

nicht aus dem Bette könne. Ein rascher Wunsch! aber man sehe mit welchem Zusatze:

— — — utinam quidem
Quod cum salute ejus fiat, ita se defatigarit velim,
Ut triduo hoc perpetuo prorsum, e lecto nequeat surgere.

Quod cum salute ejus fiat! Nur müßte es ihm weiter nicht schaden! — So recht! so recht, liebenswürdiger Jüngling! Immer geh, wohin dich Freude und Liebe rufen! Für dich drücken wir gern ein Auge zu! Das Böse, das du begehst, wird nicht sehr böse seyn! Du hast einen strengern Aufseher in dir, als selbst dein Vater ist! — Und so sind mehrere Züge in der Scene, aus der diese Stelle genommen ist. Der deutsche Ktesipho ist ein abgefeimter Bube, dem Lügen und Betrug sehr geläufig sind; der römische hingegen ist in der äußersten Verwirrung um einen kleinen Vorwand, durch den er seine Abwesenheit bei seinem Vater rechtfertigen könnte.

Rogabit me: ubi fuerim? quem ego hodie toto non vidi die.
Quid dicam? SY. Nilne in mentem venit? CT. Nunquam quicquam. SY. Tanto nequior.
Cliens, amicus, hospes, nemo est vobis? CT. Sunt, quid postea?
SY. Hisce opera ut data sit. CT. Quæ non data sit? Non potest fieri!

Dieses naive, aufrichtige: quæ non data sit! Der gute Jüngling sucht einen Vorwand, und der schalkische Knecht schlägt ihm eine Lüge vor. Eine Lüge! Nein, das geht nicht: non potest fieri!

Neunundneunzigstes Stück.

Den 12. April 1768.

Sonach hatte Terenz auch nicht nöthig, uns seinen Ktesipho am Ende des Stücks beschämt und durch die Beschämung auf dem Wege der Besserung zu zeigen. Wohl aber mußte dieses unser Verfasser thun. Nur fürchte ich, daß der Zuschauer die

kriechende Reue und die furchtsame Unterwerfung eines so leichtsinnigen Buben nicht für sehr aufrichtig halten kann. Eben so wenig, als die Gemüthsänderung seines Vaters. Beider Umkehrung ist so wenig in ihrem Charakter gegründet, daß man das Bedürfniß des Dichters, sein Stück schließen zu müssen, und die Verlegenheit, es auf eine bessere Art zu schließen, ein wenig zu sehr darin empfindet. — Ich weiß überhaupt nicht, woher so viele komische Dichter die Regel genommen haben, daß der Böse nothwendig am Ende des Stücks entweder bestraft werden oder sich bessern müsse. In der Tragödie möchte diese Regel noch eher gelten; sie kann uns da mit dem Schicksale versöhnen, und Murren in Mitleid kehren. Aber in der Komödie, denke ich, hilft sie nicht allein nichts, sondern sie verdirbt vielmehr vieles. Wenigstens macht sie immer den Ausgang schielend und kalt, und einförmig. Wenn die verschiednen Charaktere, welche ich in eine Handlung verbinde, nur diese Handlung zu Ende bringen, warum sollen sie nicht bleiben, wie sie waren? Aber freilich muß die Handlung sodann in etwas mehr, als in einer bloßen Collision der Charaktere bestehen. Diese kann allerdings nicht anders, als durch Nachgebung und Veränderung des einen Theiles dieser Charaktere geendet werden; und ein Stück das wenig oder nichts mehr hat als sie, nähert sich nicht sowohl seinem Ziele, sondern schläft vielmehr nach und nach ein. Wenn hingegen jene Collision, die Handlung mag sich ihrem Ende nähern, so viel als sie will, dennoch gleich stark fortdauert, so begreift man leicht, daß das Ende eben so lebhaft und unterhaltend seyn kann, als die Mitte nur immer war. Und das ist gerade der Unterschied, der sich zwischen dem letzten Acte des Terenz und dem letzten unsers Verfassers befindet. Sobald wir in diesem hören, daß der strenge Vater hinter die Wahrheit gekommen, so können wir uns das Uebrige alles an den Fingern abzählen; denn es ist der fünfte Act. Er wird Anfangs poltern und toben, bald darauf wird er sich besänftigen lassen, wird sein Unrecht erkennen und so werden wollen, daß er nie wieder zu einer solchen Komödie den Stoff geben kann; deßgleichen wird der ungerathene Sohn kommen, wird abbitten, wird sich zu bessern versprechen; kurz, alles wird ein Herz und eine Seele werden. Den hingegen will ich sehen,

der in dem fünften Acte des Terenz die Wendungen des Dichters errathen kann! Die Intrigue ist längst zu Ende, aber das fortwährende Spiel der Charaktere läßt es uns kaum bemerken, daß sie zu Ende ist. Keiner verändert sich, sondern jeder schleift nur dem andern eben so viel ab, als nöthig ist, ihn gegen den Nachtheil des Excesses zu verwahren. Der freigebige Micio wird durch das Manöver des geizigen Demea dahin gebracht, daß er selbst das Uebermaaß in seinem Bezeigen erkennt und fragt:

Quod proluvium? quæ istæc subita est largitas?

So wie umgekehrt der strenge Demea durch das Manöver des nachsichtsvollen Micio endlich erkennt, daß es nicht genug ist, nur immer zu tadeln und zu bestrafen, sondern es auch gut sey, obsecundare in loco. —

Noch eine einzige Kleinigkeit will ich erinnern, in welcher unser Verfasser sich, gleichfalls zu seinem eigenen Nachtheile, von seinem Muster entfernt hat.

Terenz sagt es selbst, daß er in die Brüder des Menanders eine Episode aus einem Stücke des Diphilus übergetragen und so seine Brüder zusammengesetzt habe. Diese Episode ist die gewaltsame Entführung der Psaltria durch den Aeschinus, und das Stück des Diphilus hieß: die mit einander Sterbenden.

Synapothnescontes Diphili comœdia est —
In Græca adolescens est, qui lenoni eripit
Meretricem in prima fabula — —
— — eum hic locum sumpsit sibi
In Adelphos — — —

Nach diesen beiden Umständen zu urtheilen, mochte Diphilus ein Paar Verliebte aufgeführt haben, die fest entschlossen waren, lieber mit einander zu sterben, als sich trennen zu lassen; und wer weiß was geschehen wäre, wenn sich gleichfalls nicht ein Freund ins Mittel geschlagen und das Mädchen für den Liebhaber mit Gewalt entführt hätte? Den Entschluß, mit einander zu sterben, hat Terenz in den bloßen Entschluß des Liebhabers, dem Mädchen nachzufliehen und Vater und Vaterland um sie zu verlassen, gemildert. Donatus sagt dieses ausdrücklich: Menander mori illum voluisse fingit, Terentius fugere. Aber sollte es in

dieser Note des Donatus nicht Diphilus anstatt Menander heißen? Ganz gewiß: wie Peter Nannius dieses schon angemerkt hat. Denn der Dichter, wie wir gesehen, sagt es ja selbst, daß er diese ganze Episode von der Entführung nicht aus dem Menander, sondern aus dem Diphilus entlehnt habe, und das Stück des Diphilus hatte von dem Sterben sogar seinen Titel.

Indeß muß freilich, anstatt dieser von dem Diphilus entlehnten Entführung, in dem Stücke des Menanders eine andere Intrigue gewesen seyn, an der Aeschinus gleicher Weise für den Ktesipho Antheil nahm, und wodurch er sich bei seiner Geliebten in eben den Verdacht brachte, der am Ende ihre Verbindung so glücklich beschleunigte. Worin diese eigentlich bestanden, dürfte schwer zu errathen seyn. Sie mag aber bestanden haben worin sie will, so wird sie doch gewiß eben so wohl gleich vor dem Stücke vorhergegangen seyn, als die vom Terenz dafür gebrauchte Entführung. Denn auch sie muß es gewesen seyn, wovon man noch überall sprach, als Demea in die Stadt kam; auch sie muß die Gelegenheit und der Stoff gewesen seyn, worüber Demea gleich Anfangs mit seinem Bruder den Streit beginnt, in welchem sich beider Gemüthsarten so vortrefflich entwickeln.

Nun habe ich schon gesagt, daß unser Verfasser diese gewaltsame Entführung in eine kleine Schlägerei verwandelt hat. Er mag auch seine guten Ursachen dazu gehabt haben; wenn er nur diese Schlägerei selbst nicht so spät hätte geschehen lassen. Auch sie sollte und müßte das seyn, was den strengen Vater aufbringt. So aber ist er schon aufgebracht, ehe sie geschieht, und man weiß gar nicht worüber? Er tritt auf und zankt, ohne den geringsten Anlaß. Er sagt zwar: „Alle Leute reden von der „schlechten Aufführung deines Sohnes; ich darf nur einmal den „Fuß in die Stadt setzen, so höre ich mein blaues Wunder." Aber was denn die Leute eben jetzt reden, worin das blaue Wunder bestanden, das er eben jetzt gehört und worüber er ausdrücklich mit seinem Bruder zu zanken kommt, das hören wir nicht und können es auch aus dem Stücke nicht errathen. Kurz, unser Verfasser hätte den Umstand, der den Demea in Harnisch bringt, zwar verändern können, aber er hätte ihn nicht versetzen müssen! Wenigstens, wenn er ihn versetzen wollen, hätte er den Demea im ersten Acte seine Unzufriedenheit mit der Erziehungsart seines Bruders nur nach und nach müssen äußern, nicht aber auf einmal damit herausplatzen lassen. —

Möchten wenigstens nur diejenigen Stücke des Menanders auf uns gekommen seyn, welche Terenz genutzt hat! Ich kann mir nichts Unterrichtenderes denken, als eine Vergleichung dieser griechischen Originale mit den lateinischen Kopieen seyn würde.

Denn gewiß ist es, daß Terenz kein bloßer sklavischer Uebersetzer gewesen. Auch da, wo er den Faden des Menandrischen Stücks völlig beibehalten, hat er sich noch manchen kleinen Zusatz, manche Verstärkung oder Schwächung eines und des andern Zuges erlaubt, wie uns deren verschiedene Donatus in seinen Scholien angezeigt. Nur schade, daß sich Donatus immer so kurz und öfters so dunkel darüber ausdrückt (weil zu seiner Zeit die Stücke des Menanders noch selbst in Jedermanns Händen waren), daß es schwer wird, über den Werth oder Unwerth solcher Terenzischen Künsteleien etwas Zuverlässiges zu sagen. In den Brüdern findet sich hiervon ein sehr merkwürdiges Exempel.

Hundertstes Stück.

Den 15. April 1768.

Demea, wie schon angemerkt, will im fünften Acte dem Micio eine Lection nach seiner Art geben. Er stellt sich lustig, um die andern wahre Ausschweifungen und Tollheiten begehen zu lassen; er spielt den Freigebigen, aber nicht aus seinem, sondern aus des Bruders Beutel; er möchte diesen lieber auf einmal ruiniren, um nur das boshafte Vergnügen zu haben, ihm am Ende sagen zu können: „Nun siehe, was du von deiner Gutherzigkeit hast!“ So lange der ehrliche Micio nur von seinem Vermögen dabei zusetzt, lassen wir uns den hämischen Spaß ziemlich gefallen. Aber nun kommt es dem Verräther gar ein, den guten Hagestolz mit einem alten verlebten Mütterchen zu verkuppeln. Der bloße Einfall macht uns Anfangs zu lachen; wenn wir aber endlich sehen, daß es Ernst damit wird, daß sich Micio wirklich die Schlinge über den Kopf werfen läßt, der er mit einer einzigen ernsthaften Wendung hätte ausweichen können, wahrlich, so wissen wir kaum mehr, auf wen wir ungehaltener seyn sollen, ob auf den Demea, oder auf den Micio. [1]

[1] Act. V. Sc. 8.

DE. Ego vero jubeo, et in hac re, et in aliis omnibus,
Quam maxime unam facere nos hanc familiam;
Colere, adjuvare, adjungere. AES. Ita quæso pater.
MI. Haut aliter censeo. DE. Imo hercle ita nobis decet
Primum hujus uxoris est mater. MI. Quid postea?
DE. Proba, et modesta. MI. Ita ajunt. DE. Natu grandior.
MI. Scio. DE. Parere jam diu haec per annos non potest:
Nec qui eam respiciat, quisquam est; sola est. MI. Quam hic rem agit?
DE. Hanc te æquum est ducere; et te operam, ut fiat, dare.
MI. Me ducere autem? DE. Te. MI. Me? DE. Te inquam. MI. Ineptis. DE. Si tu sis homo,
Hic faciat. AES. Mi pater. MI. Quid? Tu autem huic, asine, auscultas. DE Nihil agis,
Fieri aliter non potest. MI. Deliras. AES. Sine te exorem, mi pater.

Demea. Ja wohl ist das mein Wille! Wir müssen von nun an mit diesen guten Leuten nur eine Familie machen; wir müssen ihnen auf alle Weise aufhelfen, uns auf alle Art mit ihnen verbinden. —

Aeschinus. Das bitte ich, mein Vater.

Micio. Ich bin gar nicht dagegen.

Demea. Es schickt sich auch nicht anders für uns. — Denn erst ist sie seiner Frau Mutter —

Micio. Nun denn?

Demea. Auf die nichts zu sagen; brav, ehrbar —

Micio. So höre ich.

Demea. Bei Jahren ist sie auch.

Micio. Ja wohl.

Demea. Kinder kann sie schon lange nicht mehr haben. Dazu ist Niemand, der sich um sie bekümmerte; sie ist ganz verlassen.

Micio. Was will der damit?

Demea. Die mußt du billig heirathen, Bruder. Und du (zum Aeschinus) mußt ja machen, daß er es thut.

Micio. Ich? sie heirathen?

Demea. Du!

Micio. Ich?

Demea. Du, wie gesagt, du!

MI. Insanis, aufer. DE. Age, da veniam filio. MI. Satin' sanus es
Ego novus maritus anno demum quinto et sexagesimo
Fiam; atque anum decrepitam ducam? Idne estis auctores mihi?
AES. Fac; promisi ego illis. MI. Promisti autem? de te largitor puer.
DE. Age, quid, si quid te majus oret? MI. Quasi non hoc sit maximum.
DE. Da veniam. AES. Ne gravere. DE. Fac, promitte. MI. Non omittis?
AES. Non; nisi te exorem. MI. Vis est hæc quidem. DE. Age prolixe Micio.
MI. Etsi hoc mihi pravum, ineptum, absurdum, atque alienum a vita mea
Videtur: si vos tantopere istuc vultis, fiat.

Micio. Du bist nicht klug.

Demea (zum Aeschinus). Nun zeige, was du kannst! Er muß!

Aeschinus. Mein Vater —

Micio. Wie? — Und du, Geck, kannst ihm noch folgen?

Demea. Du sträubst dich umsonst; es kann nun einmal nicht anders seyn.

Micio. Du schwärmst.

Aeschinus. Laß dich erbitten, mein Vater.

Micio. Rasest du? Geh!

Demea. O, so mach dem Sohne doch die Freude!

Micio. Bist du wohl bei Verstande? Ich, in meinem fünfundsechzigsten Jahre noch heirathen? Und ein altes verlebtes Weib heirathen? Das könntet ihr mir zumuthen?

Aeschinus. Thue es immer; ich habe es ihnen versprochen.

Micio. Versprochen gar? — Bürschchen, versprich für dich, was du versprechen willst!

Demea. Frisch! Wenn es nun etwas wichtigeres wäre, warum er dich bäte!

Micio. Als ob etwas wichtigeres seyn könnte, wie das?

Demea. So willfahre ihm doch nur!

Aeschinus. Sey uns nicht zuwider!

Demea. Fort, versprich!

Micio. Wie lange soll das währen?

Aeschinus. Bis du dich erbitten lassen.

Micio. Aber das heißt Gewalt brauchen.

Demea. Thue ein Uebriges, guter Micio.

Micio. Nun denn: — ob ich es zwar sehr unrecht, sehr abgeschmackt finde; ob es sich schon weder mit der Vernunft, noch mit meiner Lebensart reimt, — weil ihr doch so sehr darauf besteht; es sey!

„Nein, sagt die Kritik; das ist zu viel! Der Dichter ist hier „mit Recht zu tadeln. Das einzige, was man noch zu seiner „Rechtfertigung sagen könnte, wäre dieses, daß er die nachthei„ligen Folgen einer übermäßigen Gutherzigkeit habe zeigen wollen. „Doch Micio hat sich bis dahin so liebenswürdig bewiesen, er „hat so viel Verstand, so viel Kenntniß der Welt gezeigt, daß „diese seine letzte Ausschweifung wider alle Wahrscheinlichkeit ist,

„und den feinern Zuschauer nothwendig beleidigen muß. Wie gesagt „also, der Dichter ist hier zu tadeln, auf alle Weise zu tadeln!“

Aber welcher Dichter? Terenz? oder Menander? oder beide? — Der neue englische Uebersetzer des Terenz, Colmann, will den größern Theil des Tadels auf den Menander zurückschieben, und glaubt aus einer Anmerkung des Donatus beweisen zu können, daß Terenz die Ungereimtheit seines Originals in dieser Stelle wenigstens sehr gemildert habe. Donatus sagt nämlich: Apud Menandrum senex de nuptiis non gravatur. Ergo Terentius ἑυρητικως.

„Es ist sehr sonderbar, erklärt sich Colmann, daß diese An„merkung des Donatus so gänzlich von allen Kunstrichtern über„sehen worden, da sie, bei unserm Verluste des Menanders, doch „um so viel mehr Aufmerksamkeit verdient. Unstreitig ist es, „daß Terenz in dem letzten Acte dem Plane des Menanders ge„folgt ist; ob er nun aber schon die Ungereimtheit, den Micio „mit der alten Mutter zu verheirathen, angenommen, so lernen „wir doch von Donatus, daß dieser Umstand ihm selber anstößig „gewesen, und er sein Original dahin verbessert, daß er den „Micio alle den Widerwillen gegen eine solche Verbindung äußern „lassen, den er in dem Stücke des Menanders, wie es scheint, „nicht geäußert hatte.“

Es ist nicht unmöglich, daß ein römischer Dichter nicht einmal etwas besser könne gemacht haben, als ein griechischer. Aber der bloßen Möglichkeit wegen möchte ich es gern in keinem Falle glauben.

Colmann meint also, die Worte des Donatus: Apud Menandrum senex de nuptiis non gravatur, hießen so viel, als: beim Menander sträubt sich der Alte gegen die Heirath nicht. Aber wie, wenn sie das nicht hießen? Wenn sie vielmehr zu übersetzen wären: beim Menander fällt man dem Alten mit der Heirath nicht beschwerlich? Nuptias gravari würde zwar allerdings jenes heißen, aber auch de nuptiis gravari? In jener Redensart wird gravari gleichsam als ein Deponens gebraucht; in dieser aber ist es ja wohl das eigentliche Passivum, und kann also meine Auslegung nicht allein leiden, sondern vielleicht wohl gar keine andere leiden, als sie.

Wäre aber dieses, wie stünde es dann um den Terenz? Er hätte sein Original so wenig verbessert, daß er es vielmehr verschlimmert hätte; er hätte die Ungereimtheit mit der Verheirathung des Micio durch die Weigerung desselben nicht gemildert, sondern sie selber erfunden. Terentius ἐυρητικως! Aber nur, daß es mit den Erfindungen der Nachahmer nicht weit her ist!

Hundert und erstes, zweites, drittes und viertes Stück.

Den 19. April 1768.

Hundert und erstes bis viertes? — Ich hatte mir vorgenommen, den Jahrgang dieser Blätter nur aus hundert Stücken bestehen zu lassen. Zweiundfunfzig Wochen und die Woche zwei Stück, geben zwar allerdings hundert und viere. Aber warum sollte, unter allen Tagewerkern, dem einzigen wöchentlichen Schriftsteller kein Feiertag zu Statten kommen? Und in dem ganzen Jahre nur viere: ist ja so wenig!

Doch Dodsley und Compagnie haben dem Publicum, in meinem Namen, ausdrücklich hundert und vier Stück versprochen. Ich werde die guten Leute schon nicht zu Lügnern machen müssen.

Die Frage ist nur: wie fange ich es am besten an? — Der Zeug ist schon verschnitten, ich werde einflicken oder recken müssen. — Aber das klingt so stümpermäßig. Mir fällt ein — was mir gleich hätte einfallen sollen: die Gewohnheit der Schauspieler, auf ihre Hauptvorstellung ein kleines Nachspiel folgen zu lassen. Das Nachspiel kann handeln, wovon es will, und braucht mit dem Vorhergehenden nicht in der geringsten Verbindung zu stehen. — So ein Nachspiel denn mag die Blätter nun füllen, die ich mir ganz ersparen wollte.

Erst ein Wort von mir selbst! Denn warum sollte nicht auch ein Nachspiel einen Prolog haben dürfen, der sich mit einem Poeta, cum primum animum ad scribendum appulit, anfinge?

Als vor Jahr und Tag einige gute Leute hier den Einfall bekamen, einen Versuch zu machen, ob nicht für das deutsche Theater sich etwas mehr thun lasse, als unter der Verwaltung eines sogenannten Principals geschehen könne, so weiß ich nicht,

wie man auf mich dabei fiel, und sich träumen ließ, daß ich bei diesem Unternehmen wohl nützlich seyn könnte? — Ich stand eben am Markte und war müßig; Niemand wollte mich dingen, ohne Zweifel, weil mich Niemand zu brauchen wußte, bis gerade auf diese Freunde! — Noch sind mir in meinem Leben alle Beschäftigungen sehr gleichgültig gewesen: ich habe mich nie zu einer gedrungen, oder nur erboten; aber auch die geringfügigste nicht von der Hand gewiesen, zu der ich mich aus einer Art von Prädilection erlesen zu seyn glauben konnte.

Ob ich zur Aufnahme des hiesigen Theaters concurriren wolle? darauf war also leicht geantwortet. Alle Bedenklichkeiten waren nur die: ob ich es könne? und wie ich es am besten könne?

Ich bin weder Schauspieler noch Dichter.

Man erweiset mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letztern zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freigebig folgern. Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben verquistet, ist ein Maler. Die ältesten von jenen Versuchen sind in den Jahren hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so gern für Genie hält. Was in den neueren erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt, ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauf pressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig seyn, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen, und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin daher immer beschämt oder verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachtheil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken: und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kommt. Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift auf die Krücke unmöglich erbauen kann.

Doch freilich, wie die Krücke dem Lahmen wohl hilft, sich von einem Orte zum andern zu bewegen, aber ihn nicht zum

Läufer machen kann, so auch die Kritik. Wenn ich mit ihrer Hülfe etwas zu Stande bringe, welches besser ist, als es einer von meinen Talenten ohne Kritik machen würde, so kostet es mich so viel Zeit, ich muß von andern Geschäften so frei, von unwillkürlichen Zerstreuungen so ununterbrochen seyn, ich muß meine ganze Belesenheit so gegenwärtig haben, ich muß bei jedem Schritte alle Bemerkungen, die ich jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht, so ruhig durchlaufen können, daß zu einem Arbeiter, der ein Theater mit Neuigkeiten unterhalten soll, Niemand in der Welt ungeschickter seyn kann, als ich.

Was Goldoni für das italienische Theater that, der es in einem Jahre mit dreizehn neuen Stücken bereicherte, das muß ich für das deutsche zu thun folglich bleiben lassen. Ja, das würde ich bleiben lassen, wenn ich es auch könnte. Ich bin mißtrauischer gegen alle erste Gedanken, als De la Casa und der alte Shandy nur immer gewesen sind. Denn wenn ich sie auch schon nicht für Eingebungen des bösen Feindes, weder des eigentlichen noch des allegorischen, halte:[1] so denke ich doch immer, daß die ersten Gedanken die ersten sind, und daß das Beste auch nicht einmal in allen Suppen oben auf zu schwimmen pflegt. Meine erste Gedanken sind gewiß kein Haar besser, als Jedermanns erste Gedanken; und mit Jedermanns Gedanken bleibt man am klügsten zu Hause.

— Endlich fiel man darauf, selbst das, was mich zu einem

[1] An opinion JOHN DE LA CASA, archbishop of Benevento, was afflicted with — which opinion was, — that whenever a Christian was writing a book (not for his private amusement, but) where his intent and purpose was bona fide, to print and publish it to the world, his first thoughts were always the temptations of the evil one. — My father was hugely pleased with this theory of John de la Casa; and (had it not cramped him a little in his creed) I believe would have given ten of the best acres in the Shandy estate, to have been the broacher of it; — but as he could not have the honour of it in the literal sense of the doctrine, he took up with the allegory of it. Prejudice of education, he would say, is the devil etc. (Life and Op. of Tristram Shandy Vol. V. p. 74.)

so langsamen, oder, wie es meinen rüstigern Freunden scheint, so faulen Arbeiter macht, selbst das an mir nutzen zu wollen, die Kritik. Und so entsprang die Idee zu diesem Blatte.

Sie gefiel mir, diese Idee. Sie erinnerte mich an die Didaskalien der Griechen, d. i. an die kurzen Nachrichten, dergleichen selbst Aristoteles von den Stücken der griechischen Bühne zu schreiben der Mühe werth gehalten. Sie erinnerte mich, vor langer Zeit einmal über den grundgelehrten Casaubonus bei mir gelacht zu haben, der sich, aus wahrer Hochachtung für das Solide in den Wissenschaften, einbildete, daß es dem Aristoteles vornehmlich um die Berichtigung der Chronologie bei seinen Didaskalien zu thun gewesen.[1] — Wahrhaftig, es wäre auch eine ewige Schande für den Aristoteles, wenn er sich mehr um den poetischen Werth der Stücke, mehr um ihren Einfluß auf die Sitten, mehr um die Bildung des Geschmacks darin bekümmert hätte, als um die Olympiade, als um das Jahr der Olympiade, als um die Namen der Archonten, unter welchen sie zuerst aufgeführt worden!

Ich war schon Willens, das Blatt selbst Hamburgische Didaskalien zu nennen. Aber der Titel klang mir allzufremd, und nun ist es mir sehr lieb, daß ich ihm diesen vorgezogen habe. Was ich in eine Dramaturgie bringen oder nicht bringen wollte, das stand bei mir; wenigstens hatte mir Lione Allacci deßfalls nichts vorzuschreiben. Aber wie eine Didaskalie aussehen müsse, glauben die Gelehrten zu wissen, wenn es auch nur aus den noch vorhandenen Didaskalien des Terenz wäre, die eben dieser Casaubonus breviter et eleganter scriptas nennt. Ich hatte weder Lust, meine Didaskalien so kurz, noch so elegant zu schreiben, und unsere jetztlebende Casauboni würden die Köpfe

[1] (Animadv. in Athenæum Libr. VI. cap. 7.) Διδασκαλια accipitur pro eo scripto, quo explicatur ubi, quando, quomodo et quo eventu fabula aliqua fuerit acta. — Quantum critici hac diligentia veteres chronologos adjuverint, soli æstimabunt illi, qui norunt quam infirma et tenuia præsidia habuerint, qui ad ineundam fugacis temporis rationem primi animum appulerunt. Ego non dubito, eo potissimum spectasse Aristotelem, cum Διδασκαλιας *suas componeret.* —

trefflich geschüttelt haben, wenn sie gefunden hätten, wie selten ich irgend eines chronologischen Umstandes gedenke, der künftig einmal, wenn Millionen anderer Bücher verloren gegangen wären, auf irgend ein historisches Factum einiges Licht werfen könnte. In welchem Jahre Ludwigs des Vierzehnten, oder Ludwigs des Funfzehnten, ob zu Paris, oder zu Versailles, ob in Gegenwart der Prinzen vom Geblüte, oder nicht der Prinzen vom Geblüte, dieses oder jenes französische Meisterstück zuerst aufgeführt worden, das würden sie bei mir gesucht und zu ihrem großen Erstaunen nicht gefunden haben.

Was sonst diese Blätter werden sollten, darüber habe ich mich in der Ankündigung erklärt; was sie wirklich geworden, das werden meine Leser wissen. Nicht völlig das, wozu ich sie zu machen versprach, etwas anderes; aber doch, denke ich, nichts schlechteres.

„Sie sollten jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers hier thun würde.“

Die letztere Hälfte bin ich sehr bald überdrüssig geworden. Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor Alters eine solche Kunst gegeben hat, so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren; sie muß ganz von neuem wieder erfunden

Aber die erstere Hälfte meines Versprechens? Bei dieser ist freilich das Hier zur Zeit noch nicht sehr in Betrachtung gekommen, — und wie hätte es auch können? Die Schranken sind noch kaum geöffnet, und man wollte die Wettläufer lieber schon bei dem Ziele sehen; bei einem Ziele, das ihnen alle Augenblicke immer weiter und weiter hinausgesteckt wird? Wenn das Publicum fragt: was ist denn nun geschehen? und mit einem höhnischen Nichts sich selbst antwortet, so frage ich wiederum: und was hat denn das Publicum gethan, damit etwas geschehen könnte? Auch nichts; ja noch etwas schlimmeres als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert, es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen. — Ueber den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sey, keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen; alles was uns von jenseit dem Rheine kommt, ist schön, reizend, allerliebst, göttlich; lieber verleugnen wir Gesicht und Gehör, als daß wir es anders finden sollten; lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Grimasse für Ausdruck, ein Geklingle von Reimen für Poesie, Geheule für Musik uns einreden lassen, als im geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses liebenswürdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in allem, was gut und schön und erhaben und anständig ist, von dem gerechten Schicksale zu seinem Antheile erhalten hat. —

Doch dieser Locus communis ist so abgedroschen, und die nähere Anwendung desselben könnte leicht so bitter werden, daß ich lieber davon abbreche.

Ich war also genöthigt, anstatt der Schritte, welche die Kunst des dramatischen Dichters hier wirklich könnte gethan haben, mich bei denen zu verweilen, die sie vorläufig thun müßte, um sodann mit eins ihre Bahn mit desto schnellern und größern zu durchlaufen. Es waren die Schritte, welche ein Irrender zurückgehen

muß, um wieder auf den rechten Weg zu gelangen und sein Ziel gerade in das Auge zu bekommen.

Seines Fleißes darf sich jedermann rühmen; ich glaube, die dramatische Dichtkunst studirt zu haben, sie mehr studirt zu haben, als zwanzig, die sie ausüben. Auch habe ich sie so weit ausgeübt, als es nöthig ist, um mitsprechen zu dürfen; denn ich weiß wohl, so wie der Maler sich von Niemanden gern tadeln läßt, der den Pinsel ganz und gar nicht zu führen weiß, so auch der Dichter. Ich habe es wenigstens versucht, was er bewerkstelligen muß, und kann von dem, was ich selbst nicht zu machen vermag, doch urtheilen, ob es sich machen läßt. Ich verlange auch nur eine Stimme unter uns, wo so mancher sich eine anmaßt, der, wenn er nicht dem oder jenem Ausländer nachplaudern gelernt hätte, stummer seyn würde als ein Fisch.

Aber man kann studiren und sich tief in den Irrthum hinein studiren. Was mich also versichert, daß mir dergleichen nicht begegnet sey, daß ich das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist dieses, daß ich es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahirt hat. Ich habe von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen meine eigene Gedanken, die ich hier ohne Weitläuftigkeit nicht äußern könnte. Indeß steh ich nicht an, zu bekennen (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden!), daß ich sie für ein eben so unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides nur immer sind. Ihre Grundsätze sind eben so wahr und gewiß, nur freilich nicht so faßlich, und daher mehr der Chicane ausgesetzt, als alles, was diese enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragödie, als über die uns die Zeit so ziemlich alles daraus gönnen wollen, unwidersprechlich zu beweisen, daß sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich eben so weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen.

Nach dieser Ueberzeugung nahm ich mir vor, einige der berühmtesten Muster der französischen Bühne ausführlich zu beurtheilen. Denn diese Bühne soll ganz nach den Regeln des Aristoteles gebildet seyn, und besonders hat man uns Deutsche

bereden wollen, daß sie nur durch diese Regeln die Stufe der Vollkommenheit erreicht habe, auf welcher sie die Bühnen aller neuern Völker so weit unter sich erblicke. Wir haben das auch lange so fest geglaubt, daß bei unsern Dichtern, den Franzosen nachahmen, eben so viel gewesen ist, als nach den Regeln der Alten arbeiten.

Indeß konnte das Vorurtheil nicht ewig gegen unser Gefühl bestehen. Dieses ward glücklicher Weise durch einige englische Stücke aus seinem Schlummer erweckt, und wir machten endlich die Erfahrung, daß die Tragödie noch einer ganz andern Wirkung fähig sey, als ihr Corneille und Racine zu ertheilen vermocht. Aber geblendet von diesem plötzlichen Strahle der Wahrheit, prallten wir gegen den Rand eines andern Abgrundes zurück. Den englischen Stücken fehlten zu augenscheinlich gewisse Regeln, mit welchen uns die französischen so bekannt gemacht hatten. Was schloß man daraus? Dieses, daß sich auch ohne diese Regeln der Zweck der Tragödie erreichen lasse; ja daß diese Regeln wohl gar Schuld seyn könnten, wenn man ihn weniger erreiche.

Und das hätte noch hingehen mögen! — Aber mit diesen Regeln fing man an alle Regeln zu vermengen, und es überhaupt für Pedanterei zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es thun und was es nicht thun müsse. Kurz, wir waren auf dem Puncte, uns alle Erfahrungen der vergangenen Zeit muthwillig zu verscherzen, und von den Dichtern lieber zu verlangen, daß jeder die Kunst aufs neue für sich erfinden solle.

Ich wäre eitel genug, mir einiges Verdienst um unser Theater beizumessen, wenn ich glauben dürfte, das einzige Mittel getroffen zu haben, diese Gährung des Geschmacks zu hemmen. Darauf los gearbeitet zu haben, darf ich mir wenigstens schmeicheln, indem ich mir nichts angelegener seyn lassen, als den Wahn von der Regelmäßigkeit der französischen Bühne zu bestreiten. Gerade keine Nation hat die Regeln des alten Drama mehr verkannt, als die Franzosen. Einige beiläufige Bemerkungen, die sie über die schicklichste äußere Einrichtung des Drama bei dem Aristoteles fanden, haben sie für das Wesentliche angenommen, und das Wesentliche, durch allerlei Einschränkungen und Deutungen, dafür so entkräftet, daß nothwendig nichts anders als

Werke daraus entstehen konnten, die weit unter der höchsten Wirkung blieben, auf welche der Philosoph seine Regeln calculirt hatte.

Ich wage es, hier eine Aeußerung zu thun, mag man sie doch nehmen, wofür man will! — Man nenne mir das Stück des großen Corneille, welches ich nicht besser machen wollte. Was gilt die Wette? —

Doch nein; ich wollte nicht gern, daß man diese Aeußerung für Prahlerei nehmen könne. Man merke also wohl, was ich hinzusetze: Ich werde es zuverlässig besser machen, — und doch lange kein Corneille seyn, — und doch lange noch kein Meisterstück gemacht haben. Ich werde es zuverlässig besser machen, — und mir doch wenig darauf einbilden dürfen. Ich werde nichts gethan haben, als was jeder thun kann, — der so fest an den Aristoteles glaubt, wie ich.

Eine Tonne für unsere kritische Wallfische! Ich freue mich im voraus, wie trefflich sie damit spielen werden. Sie ist einzig und allein für sie ausgeworfen; besonders für den kleinen Wallfisch in dem Salzwasser zu Halle! —

Und mit diesem Uebergang — sinnreicher muß er nicht seyn — mag denn der Ton des ernsthaftern Prologs in den Ton des Nachspiels verschmelzen, wozu ich diese letztern Blätter bestimmte. Wer hätte mich auch sonst erinnern können, daß es Zeit sey, dieses Nachspiel anfangen zu lassen, als eben der Hr. Stl., welcher in der deutschen Bibliothek des Hrn. Geheimerath Klotz den Inhalt desselben bereits angekündigt hat? — [1]

Aber was bekommt denn der schnackische Mann in dem bunten Jäckchen, daß er so dienstfertig mit seiner Trommel ist? Ich erinnere mich nicht, daß ich ihm etwas dafür versprochen hätte. Er mag wohl bloß zu seinem Vergnügen trommeln, und der Himmel weiß, wo er alles her hat, was die liebe Jugend auf den Gassen, die ihm mit einem bewundernden Ah! nachfolgt, aus der ersten Hand von ihm zu erfahren bekommt. Er muß einen Wahrsagergeist haben, trotz der Magd in der Apostelgeschichte. Denn wer hätte es ihm sonst sagen können, daß der

[1] Neuntes Stück, S. 60.

Verfasser der Dramaturgie auch mit der Verleger derselben ist? Wer hätte ihm sonst die geheimen Ursachen entdecken können, warum ich der einen Schauspielerin eine *sonore* Stimme beigelegt, und das Probestück einer andern so erhoben habe? Ich war freilich damals in beide verliebt; aber ich hätte doch nimmermehr geglaubt, daß es eine lebendige Seele errathen sollte. Die Damen können es ihm auch unmöglich selbst gesagt haben, folglich hat es mit dem Wahrsagergeiste seine Richtigkeit. Ja, weh uns armen Schriftstellern, wenn unsere hochgebietende Herren, die Journalisten und Zeitungsschreiber, mit solchen Kälbern pflügen wollen! Wenn sie zu ihren Beurtheilungen, außer ihrer gewöhnlichen Gelehrsamkeit und Scharfsinnigkeit, sich auch noch solcher Stückchen aus der geheimsten Magie bedienen wollen: wer kann wider sie bestehen?

„Ich würde, schreibt dieser Hr. *Stl.* aus Eingebung seines Kobolts, auch den zweiten Band der Dramaturgie anzeigen „können, wenn nicht die Abhandlung wider die Buchhändler „dem Verfasser zu viel Arbeit machte, als daß er das Werk „bald beschließen könnte."

Man muß auch einen Kobolt nicht zum Lügner machen wollen, wenn er es gerade einmal nicht ist. Es ist nicht ganz ohne, was das böse Ding dem guten *Stl.* hier eingeblasen. Ich hatte allerdings so etwas vor. Ich wollte meinen Lesern erzählen, warum dieses Werk so oft unterbrochen worden; warum in zwei Jahren erst, und noch mit Mühe, so viel davon fertig geworden, als auf ein Jahr versprochen war. Ich wollte mich über den Nachdruck beschweren, durch den man den geradesten Weg eingeschlagen, es in seiner Geburt zu ersticken. Ich wollte über die nachtheiligen Folgen des Nachdrucks überhaupt einige Betrachtungen anstellen. Ich wollte das einzige Mittel vorschlagen, ihm zu steuern. — Aber das wäre ja sonach keine Abhandlung wider die Buchhändler geworden? Sondern vielmehr für sie, wenigstens der rechtschaffenen Männer unter ihnen; und es giebt deren. Trauen Sie, mein Herr *Stl.*, Ihrem Kobolte also nicht immer so ganz! Sie sehen es: was solch Geschmeiß des bösen Feindes von der Zukunft noch etwa weiß, das weiß es nur *halb.* —

Doch nun genug dem Narren nach seiner Narrheit geantwortet, damit er sich nicht weise dünke. Denn eben dieser Mund sagt: antworte dem Narren nicht nach seiner Narrheit, damit du ihm nicht gleich werdest! Das ist: antworte ihm nicht so nach seiner Narrheit, daß die Sache selbst darüber vergessen wird, als wodurch du ihm gleich werden würdest. Und so wende ich mich wieder an meinen ernsthaften Leser, den ich dieser Possen wegen ernstlich um Vergebung bitte. —

Es ist die lautere Wahrheit, daß der Nachdruck, durch den man diese Blätter gemeinnütziger machen wollen, die einzige Ursache ist, warum sich ihre Ausgabe bisher so verzögert hat und warum sie nun gänzlich liegen bleiben. Ehe ich ein Wort mehr hierüber sage, erlaube man mir, den Verdacht des Eigennutzes von mir abzulehnen. Das Theater selbst hat die Unkosten dazu hergegeben, in Hoffnung, aus dem Verkaufe wenigstens einen ansehnlichen Theil derselben wieder zu erhalten. Ich verliere nichts dabei, daß diese Hoffnung fehl schlägt. Auch bin ich gar nicht ungehalten darüber, daß ich den zur Fortsetzung gesammelten Stoff nicht weiter an den Mann bringen kann. Ich ziehe meine Hand von diesem Pfluge eben so gern wieder ab, als ich sie anlegte. Klotz und Consorten wünschen ohnedem, daß ich sie nie angelegt hätte, und es wird sich leicht einer unter ihnen finden, der das Tageregister einer mißlungenen Unternehmung bis zu Ende führt und mir zeigt, was für einen periodischen Nutzen ich einem solchen periodischen Blatte hätte ertheilen können und sollen.

Denn ich will und kann es nicht bergen, daß diese letzten Bogen fast ein Jahr später niedergeschrieben worden, als ihr Datum besagt. Der süße Traum, ein Nationaltheater hier in Hamburg zu gründen, ist schon wieder verschwunden; und so viel ich diesen Ort nun habe kennen lernen, dürfte er auch wohl gerade der seyn, wo ein solcher Traum am spätesten in Erfüllung gehen wird.

Aber auch das kann mir sehr gleichgültig seyn! — Ich möchte überhaupt nicht gern das Ansehen haben, als ob ich es für ein großes Unglück hielte, daß Bemühungen vereitelt worden, an welchen ich Antheil genommen. Sie können von keiner

sondern Wichtigkeit seyn, eben weil ich Antheil daran genommen. Doch wie, wenn Bemühungen von weiterm Belange durch die nämlichen Unbienste scheitern könnten, durch welche meine gescheitert sind? Die Welt verliert nichts, daß ich, anstatt fünf und sechs Bände Dramaturgie, nur zwei an das Licht bringen kann. Aber sie könnte verlieren, wenn einmal ein nützlicheres Werk eines bessern Schriftstellers eben so ins Stecken geriethe, und es wohl gar Leute gäbe, die einen ausdrücklichen Plan darnach machten, daß auch das nützlichste, unter ähnlichen Umständen unternommene Werk verunglücken sollte und müßte.

In diesem Betracht stehe ich nicht an, und halte es für meine Schuldigkeit, dem Publicum ein sonderbares Complot zu denunciren. Eben diese Dodsley und Compagnie, welche sich die Dramaturgie nachzudrucken erlaubt, lassen seit einiger Zeit einen Aufsatz, gedruckt und geschrieben, bei den Buchhändlern umlaufen, welcher von Wort zu Wort so lautet:

Nachricht an die Herren Buchhändler.

Wir haben uns mit Beihülfe verschiedener Herren Buchhändler entschlossen, künftig denenjenigen, welche sich ohne die erforderlichen Eigenschaften in die Buchhandlung mischen werden (wie es zum Exempel die neuaufgerichtete in Hamburg und anderer Orten vorgebliche Handlungen mehrere), das Selbstverlegen zu verwehren und ihnen ohne Ansehen nachzudrucken; auch ihre gesetzten Preise alle Zeit um die Hälfte zu verringern. Die diesem Vorhaben bereits beigetretene Herren Buchhändler, welche wohl eingesehen, daß eine solche unbefugte Störung für alle Buchhändler zum größten Nachtheil gereichen müsse, haben sich entschlossen, zu Unterstützung dieses Vorhabens eine Casse aufzurichten, und eine ansehnliche Summe Geld bereits eingelegt, mit Bitte, ihre Namen vorerst noch nicht zu nennen, dabei aber versprochen, selbige ferner zu unterstützen. Von den übrigen gutgesinnten Herren Buchhändlern erwarten wir demnach zur Vermehrung der Casse deßgleichen, und ersuchen, auch unsern Verlag bestens zu recommandiren. Was den Druck und die Schönheit des Papiers betrifft, so werden wir der ersten nichts nachgeben, übrigens aber uns bemühen, auf die unzählige Menge der Schleichhändler genau Acht zu geben, damit nicht jeder in der Buchhandlung zu hödken und zu stören anfange. So viel versichern wir sowohl als die noch zutretende Herren Mitcollegen, daß wir keinem recht-

mäßigen Buchhändler ein Blatt nachdrucken werden; aber dagegen werden wir sehr aufmerksam seyn, sobald jemanden von unserer Gesellschaft ein Buch nachgedruckt wird, nicht allein dem Nachdrucker hinwider allen Schaden zuzufügen, sondern auch nicht weniger denenjenigen Buchhändlern, welche ihren Nachdruck zu verkaufen sich unterfangen. Wir ersuchen demnach alle und jede Herren Buchhändler dienstfreundlichst, von alle Arten des Nachdrucks in einer Zeit von einem Jahre, nachdem wir die Namen der ganzen Buchhändlergesellschaft gedruckt angezeigt haben werden, sich los zu machen, oder zu erwarten, ihren besten Verlag für die Hälfte des Preises oder noch weit geringer verkaufen zu sehen. Denenjenigen Herren Buchhändlern von unserer Gesellschaft aber, welchen etwas nachgedruckt werden sollte, werden wir nach Proportion und Ertrag der Casse eine ansehnliche Vergütung widerfahren zu lassen nicht ermangeln. Und so hoffen wir, daß sich auch die übrigen Unordnungen bei der Buchhandlung mit Beihülfe gutgesinnter Herren Buchhändler in kurzer Zeit legen werden.

Wenn die Umstände erlauben, so kommen wir alle Ostermessen selbst nach Leipzig, wo nicht, so werden wir doch deßfalls Commission geben. Wir empfehlen uns deren guten Gesinnungen und verbleiben Deren getreuen Mitcollegen,

J. Dodsley und Compagnie.

Wenn dieser Aufsatz nichts enthielte als die Einladung zu einer genauern Verbindung der Buchhändler, um dem eingerissenen Nachdrucke unter sich zu steuern, so würde schwerlich ein Gelehrter ihm seinen Beifall versagen. Aber wie hat es vernünftigen und rechtschaffenen Leuten einkommen können, diesem Plane eine so strafbare Ausdehnung zu geben? Um ein paar armen Hausdieben das Handwerk zu legen, wollen sie selbst Straßenräuber werden? „Sie wollen dem nachdrucken, der ihnen nachdruckt.“ Das möchte seyn, wenn es ihnen die Obrigkeit anders erlauben will, sich auf diese Art selbst zu rächen. Aber sie wollen zugleich das Selbst-Verlegen verwehren. Wer sind die, die das verwehren wollen? Haben sie wohl das Herz, sich unter ihren wahren Namen zu diesem Frevel zu bekennen? Ist irgendwo das Selbst-Verlegen jemals verboten gewesen? Und wie kann es verboten seyn? Welch Gesetz kann dem Gelehrten das Recht schmälern, aus seinem eigenthümlichen Werke alle den Nutzen zu ziehen, den er möglicher Weise daraus ziehen

kann? „Aber sie mischen sich ohne die erforderlichen Eigenschaften in die Buchhandlung." Was sind das für erforderliche Eigenschaften? Daß man fünf Jahre bei einem Manne Packete zubinden gelernt, der auch nichts weiter kann, als Packete zubinden? Und wer darf sich in die Buchhandlung nicht mischen? Seit wann ist der Buchhandel eine Innung? Welches sind seine ausschließenden Privilegien? Wer hat sie ihm ertheilt?

Wenn Dodsley und Compagnie ihren Nachdruck der Dramaturgie vollenden, so bitte ich sie, mein Werk wenigstens nicht zu verstümmeln, sondern auch das getreulich nachdrucken zu lassen, was sie hier gegen sich finden. Daß sie ihre Vertheidigung beifügen — wenn anders eine Vertheidigung für sie möglich ist — werde ich ihnen nicht verdenken. Sie mögen sie auch in einem Tone abfassen, oder von einem Gelehrten, der klein genug seyn kann, ihnen seine Feder dazu zu leihen, abfassen lassen, in welchem sie wollen, selbst in dem so interessanten der Klotzischen Schule, reich an allerlei Histörchen und Anekdötchen und Pasquillchen, ohne ein Wort von der Sache. Nur erkläre ich im voraus die geringste Insinuation, daß es gekränkter Eigennutz sey, der mich so warm gegen sie sprechen lassen, für eine Lüge. Ich habe nie etwas auf meine Kosten drucken lassen, und werde es schwerlich in meinem Leben thun. Ich kenne, wie schon gesagt, mehr als einen rechtschaffenen Mann unter den Buchhändlern, dessen Vermittelung ich ein solches Geschäft gerne überlasse. Aber keiner von ihnen muß mir es auch verübeln, daß ich meine Verachtung und meinen Haß gegen Leute bezeige, in deren Vergleich alle Buschklepper und Weglaurer wahrlich nicht die schlimmern Menschen sind. Denn jeder von diesen macht seinen coup de main für sich; Dodsley und Compagnie aber wollen Bandenweise rauben.

Das Beste ist, daß ihre Einladung wohl von den Wenigsten dürfte angenommen werden. Sonst wäre es Zeit, daß die Gelehrten mit Ernst darauf dächten, das bekannte Leibnitzische Projekt auszuführen.



